

أشكال انفتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية (*)

بوشوشة بن جمعة (**)

«صورة الغير هي على الدوام تصوير الذات.

وهي التي تثير فيك الوعي بالذاتية والخصوصية»

أردموت هلمر

الأوروبي والأمريكي، كما أكسب سؤال الهوية سمات واقعية وعملية معيشية بعد أن كانت مسألة ذهنية مجالها الرئيس الأفكار والأيدولوجيات.

ولئن كان الغرب الأوروبي الذي قسم البلاد العربية، وبسط أشكال هيمنته عليها لفترات تاريخية متفاوتة، هو الذي يحدّد ماهية مفهوم الآخر إلى حدود العقد السابع من القرن العشرين، فقد انضّفت إليه الولايات المتحدة الأمريكية في العقد الأخير من ذات القرن «هذا العالم الجديد الذي أصبح يؤثّر بقوة على مسارات الشعوب: تاريخاً وثقافة وعلماء، سياسة واقتصاداً ومجتمعاً». (1) وهو ما جعل المركز يتحوّل من أوروبا إلى أمريكا، ممّا يلزم الحديث عن الذات/الهوية العربية

ما فتح سؤال الذات والآخر بتواتر في أنساق الفكر العربي الحديث والمعاصر، كما في الإبداع الأدبي على اختلاف تنوعاته الاجتماعية، ليكشف عن إشكالية الهوية شاغلا أساسيا في مختلف أنساق المنظومة الثقافية العربية، في تاريخها كما في راهنتها المعاصرة، وأفاقها المستقبلية، وذلك في ضوء الأحداث الجسام التي شهدتها التسعينات من القرن العشرين وما بعدها: محلياً وإقليمياً وعالمياً، كحرب الخليج الأولى والثانية، وما كان من غزو أمريكا للعراق (2003)، والعدوان الإسرائيلي على لبنان (صيف 2006). وهي الأحداث التي نجمت عنها الكثير من التحولات والتغيرات في مختلف مجالات العمل والحياة، وكانت لها تداعياتها على علاقة الأنا/القومية بالآخر/ الغرب

(**) جامعي، تونس

وعلى هذا الأساس فإنّ انفتاح الذات على الآخر في الكتابة القصصية النسائية التونسية، عليه على مبدعاتها تعديّات المرحلة التاريخية التي يعشنها، ويشهد خلالها تعاطف الأخطار التي تتهدّد هويّتين الوطنيّة والقوميّة على حدّ سواء. ومن ثمّ فليس «الكشف عن الهوية مرادفاً للانغلاق، وتوحيد الذات لا ينفي الانفتاح ولا التفاعل مع الحضارات» (3).

وبناء على ما تقدّم، يصبح الطرح النظري لسؤال الهوية في القصة القصيرة النسائية التونسية المكتوبة بالعربية متجاً، في ضوء تصوّر الهوية في بعدها الوطني والقومي «سلاحاً إيديولوجياً عظيم الفعالية في مواجهة محاولات الاختراق الثقافي، وتذويب الكيان الحضاري العربي ضمن أنساق فكرية معيّنة تسعى إلى استلاب الإرادة العربية، واستعباد الإنسان، بعد استلاب الثروة الأرض» (4).

كلّ هذا أمّل عدداً مهماً من النماذج النصيّة للقصة القصيرة النسائية التونسية لكي تمجّد لحظة وهي استعصقي إيديولوجي، في إطار ظاهرة الثقافة مع العرب، التي تمخّض عنها بروز قيم جديدة اجتماعية وأخلاقية وأدبية (5). وهي الثقافة التي أثّرت في مختلف الهياكل التقليدية للمجتمع التونسي وما تنهض عليه من بنيات متقادمة، بعد أن أدركت فئات المثقفة أنّ «الشخصية الذاتية تتكوّن عادة من خلال المغايرة» (6)، كما أثّرت في الأنساق الذهنية للمفصّات التونسيات، واللاتي أدركن بدورهن أنّ الوعي بالذات لا يمكن أن يحقق إلّا من خلال الوعي بالآخر، ومن ثمّ فإنّ «الإقتراب أكثر من (الهوية)، والوصول إليها، يظلّ مرهوناً بمعرفة الآخر (الغرب). ففي مرآة هذا الأخير مهما تكن درجة صفائها أو قناعتها، يمكن في رحلة البحث عن الذات الوصول إليها، والركون لها» (7).

الإسلامية عدم تجاهل هذا الغرب، سواء كان المركز أوروبا أو أمريكا، وأيّاً كان المنظور الذي تشكّل في ضوءه صورة الآخر في علاقته بالذات أو صورة الذات في علاقتها بالآخر. وهي العلاقة الإشكالية والمليّنة التي تجعل هذا الآخر الصديق والعدو في آن، باعتبار تباين أشكال إدراك المثقفين العرب له، واختلاف أنساق وعيهم بهذا التقاطع: الأنا / والآخر، على الصعيدين النظري والعملية.

ويستمدّ هذا البحث في / وعن أشكال انفتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية، أهمّيته وخصوصيته: أولاً من اهتمامه بجنس أدبي تبقى المقاربات النقدية في شأنه دون ما قنع يحقّقه من تنام في التجارب، وتراكم في النصوص لا يخلو من جودة. وثانياً من تناوله الإبداع النسائي في هذا الجنس الأدبي. وهو الإبداع الذي يشكو - هو الآخر - ضعف المتابعة النقدية له، والمقاربة لنصوصه، رغم ما وسم مدوّنته النّصّية خاصّة منذ مطلع التسعينات. وما بعدها من تنام في المجاميع القصصية الصادرة، بفضل تزايد إقبال المبدعات على مجال القصة القصيرة، وإقدام الكثير منهن على نشر نتاجهن على نفقتهن الخاصّة (2). وهي المدوّنة التي عمّلت رافد إغناء وتنويع للمشهد القصصي التونسي خاصّة، وللأدب التونسي المعاصر عامّة. وثالثاً من طرحه سؤال الهوية في هذا الجنس من الإبداع الأدبي النسائي من الداخل، أي انطلاقاً من استبطان النصوص، وما تكشف عنه من هموم الممارسة الإبداعية للقصّات التونسيات، وما تتبني عليه من أسئلة نوعية، يحظى سؤال الهوية بمنزلة مهمّة فيها، في ظلّ مرحلة تاريخية معاصرة مأزومة تتفاقم فيها أشكال الصراع بين الأنا / والآخر، بسبب تنامي هيمنة هذا الأخير على الذات، في جميع الأصعدة، نظراً لغياب التكافؤ في العلاقة القائمة بينهما.

1 - أشكال انفتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية :

يمثل تناول عدد مهم من القاصّات التونسيات سؤال الذات والآخر، من خلال تمثّلهن للعلاقة الكائنة والممكنة بينهما على الصعيدين النظري: الوعي، والعملية: الممارسة الإبداعية لجنس القصة القصيرة، علامة دالة على انفتاح إبداعهن على قضايا تتجاوز المسألة النسوية، ومركزية الذات الأنثوية إلى المسألة الحضارية التي تنبني على تقاطب الذات / الأنا والآخر، مدار سؤال الهوية في شتّى تنوعاتها، في مرحلة تاريخية معاصرة تتعاظم فيها الأخطار التي تهدّد الهوية في بعديها: الوطني والقومي، كما تتفاقم التحديات التي تواجه الذات في ظلّ تنامي أشكال هيمنة الآخر، وتزايد مظاهر سلطته وفسطونه، بسبب العلاقة غير المتكافئة القائمة بينهما، حيث تبقى الذات مستهلكة لما ينتجه الآخر: الأوروبي والأمريكي على حدّ سواء، من منجزات نظرية وعملية، فيما يظلّ هذا الآخر محتكراً لمختلف وسائل الإنتاج المعرفي في شتّى مجالات العمل والحياة، ممّا يعزّز أشكال تبعية الذات للآخر، ويكرّس - في آن - مظاهر استلابه للأنا.

وأمام كثرة النماذج القصصية التي تناولت فيها الكاتبات التونسيات مسألة علاقة الذات بالآخر، وأشكال انفتاحها عليه، وما ينجم عنها من انعكاسات على كينونة الذات كما على صيرورتها، فقد عمدنا إلى اختيار نماذج دالة منها، بدت لنا عاكسة لأهمّ المنظورات الفكرية، والأنساق الجمالية، التي تمّت من خلالها مقارنة هذه المسألة. وهي أقاصيص تضمّنّت مجاميع قصصية نسائية تشترك في صدورهما في التسعينات من القرن العشرين وما بعدها. وهي المرحلة التاريخية التي احتدّ فيها طرح سؤال الذات / والآخر في الثقافة العربية المعاصرة في شتّى مسالكها الفكرية والأدبية، ومنها القصصية. وقد أنشأتهن كاتبات أثبتن حضوراً فاعلاً،

ومتجاً في خارطة الأدب التونسي المعاصر، وخاصّة في مشهدة القصصي، وبرهنن من خلال انتظام إنتاجهن، وتواتر نصوصه على موهبة وإعدة في هذا الجنس الأدبي، وهنّ: مسعودة بوبكر في: «طعم الأناثاس»، (1994)، و«وليمة خاصّة جدّاً»، (2004)، ويسمة البوعبيدي في: «أحترف الصمت»، (2004)، وسلوى الراشدي في: «باب الذاكرة»، (2004)، ومنيرة الوزقي في: «رائحة العنبر»، (2001)، وآسيا السخيري في: «مراقى النيد»، (1997)، ورشيدة الشارني في: «الحياة على حافة الدنيا»، (1997)، و«سهيل الأمثلة»، (2002)، وفوزية العلوي في: «حريق في المدينة الفاضلة»، (2004)، وآمال مختار في: «وللمارد وجه جميل»، (2006)، وأمنة الوسلاتي في: «سيدة العلب»، (2007).

ونحوي كلّ مجموعة من هذه المجاميع القصصية أفصوصاً أو أكثر تطرح مسألة علاقة الذات بالآخر، لتكشف عن مستويات وعيها بذاتها والآخر في آن، وصور تمثّلها لكليهما ذهنياً وإبداعياً.

1.1 - الذات والانفتاح على الآخر / المثال:

يتخذ الآخر / الغرب الأوروبي أساساً صورة النموذج المثالي للذات في عدد من الأقاصيص النسائية التي تبلور منظورها إيجابياً له، يجعل منه إطاراً مرجعياً لكل شيء في الحياة: مجتمعاً، ثقافة، حضارة، ممّا يؤكّد على تفوّقه ليكشف بالمقابل عن تخلف الذات الحضاري، فتتولّد العلاقة غير المتكافئة بينهما، باعتبار الأول منتجاً للمعرفة ومحتكراً لوسائل الإنتاج، فيما تكفي الثانية/ الذات باستهلاك منجزاته في شتّى مجالات العمل والحياة، لعجزها عن الإسهام في إنتاج المعرفة الإنسانية بسبب عدم امتلاكها لآلياتها. وهو ما يعلّل تكريس أشكال تبعية لها، فضلاً عن استجابتها لجاذبيته: أفق وجود أرحب وأرحم من ذلك الذي يمارس

في الوطن، إذ يمثل فضاء حرية بلا ضفاف، ومركز معرفة بامتياز، وقوة اقتصادية دينامية.

ففي أقصوصة «جرح»، لأمال مختار، يعرض الغرب/ باريس، أفق وجود تولد به الذات، سبيل شفاء لانحرافات الأثوة، وقد خسرت أكثر من رهان في الحياة، كما خسر وطنها أكثر من رهان في التاريخ، فيكون السفر معبرها إلى عالم/ الآخر، نشدنا للنسيان، وبحثا عن بدايات جديدة، ومن ثمّ يعرض الغرب مثالا قادرا على إعادة توازن كيان الذات بعد اختلال، وإذكاء جذوة الحياة بعد خفوت، وبعث الأمل بعد يأس. تقول الساردة/ البطلة: «أجلس وحيدة في مقدمة السفينة المذبذبة التي تشق البحر إلى نصفين. الشمس ربيعية مشرقة غير أنّ قلبي لم يكن ذهبا... نسيت ما كان يعني شي... فقط كنت هناك وحيدة على سطح الباعرة...» (8).

فالسفر إلى ضفاف الآخر/ باريس، هو سبيل الذات إلى تحقيق الامتلاء بعد خواء الكيان، من خلال تحريره روحا وجسدا، في عالم يمارس أهله طقوس وجودهم بألق وعفوان، لما يسوده من أجواء حرية، تقابل أشكال الرقابة، والقيود التي تكبل الذات/ داخل الوطن. وهي مفارقة بين عالمين مختلفين تعلّل بناء الكاتبة لأقصوصتها على التقاطب الدالّ على التقابل في مستوى الفضاء: الجنوب : تونس، والشمال: فرنسا/ باريس، كما في مستوى الشخصيات: اليتيم/ المتحررة، والأم/ التقليدية، التي تلازم الوطن لكي تكابد أوجاع غربة ابتتها، تقول : «أجلس وحيدة في شرفة منزلي مطر شتائي يسقي الحديقة، غير أنّ قلبي لم يكن نديا...» (9). فيكون الجرح مضاعفا دالّا على غريبتين تكابدهما الذات: غربة الكيان وغربة المكان بعد أن تحوّل الوطن إلى غربة، وتحولت الغربة إلى وطن.

ويعرض الآخر في أقاصيص نسائية أخرى مركزا للمعرفة في شتى مجالاتها، يجتذب إليه الذات بعد أن

صار قبلتها، فتؤمّه للنهل من روافد علومه، وحضارته، في شتي ميادين الاختصاص. وهو الغرب/ النموذج المثالي للتقدّم العلمي والرقّي الحضاري الذي رسمته الكاتبة رشيدة الشارني في أقصوصتها «حنين»، من خلال شخصية سليم الذي سافر إلى فرنسا، تلك الأرض التي «تمنحه هواء أكثر نقاء» (10)، لمواصلة دراسة الطب. فاستوطن الغربة فيما كانت أمّه تكابد أوجاع الفقد والحنين، تقول: «أجلس في الفراغ محتضنة جراحي يحيط بي الصمت من كل جانب، تتزاحم الأحزان في صدري» (11).

وذات التجربة تقريبا، مع اختلاف في النهاية، تصوغها الكاتبة أمنة الوسلافي في أقصوصتها : «وعلى كتفي ابني» (12)، من خلال شخصية شاب يسافر إلى باريس لتابعة دراسة الطب، فيتفرّق، وتستهو به الحياة هناك على مدى خمس سنوات، ليعاد إلى تونس/ الوطن مسجّي في صندوق خشي. ويبقى هذا الآخر / النموذج المثالي للمعرفة حلم الكثير من الشباب المثقف الذين يفرّقون إلى العزلة إلى ضفافه، للنهل من غني روافد علمه، وتحقيق حياة أفضل. وتمثل شخصية دداد، في أقصوصة «الزفاف بعيدة»، للكاتبة منيرة الرزقي، نموذجا دالّا على مثل هذا التطلّع للغرب: أفق معرفة ووجود. تقول: «أفكر في إتمام دراستي في فرنسا حتى تنح لي فرص أكبر» (13).

ويبدو الغرب نموذجا مثالا لقوة اقتصادية مهيمنة، والفرودس الذي يحلم به الجيل العاطل في الوطن، باعتبار ما يوفره له من فرص العمل، ويفتحه له من آفاق حياة جديدة طال انتظاره لها في الوطن دون طائل. فيكون السفر إلى الغرب للعمل الموسمي بالنسبة للبعض، كما في أقصوصة «موسم جني العنب»، للكاتبة سميرة بوبكر (14)، حيث يقصد أحد الشباب العاطل المتسني لإحدى قرى الشمال الغربي مدينة تراباني بالجنوب الإيطالي للعمل في القطاع الفلاحي. ويمكن

من العبور بواسطة سائحة إيطالية استنزفت عتوانته ليلا لكي تجازيه بأشيرة العبور نهارا، في ظل تشديد سلطات الميناء إجراءات الدخول على المهاجرين غير الشرعيين، وترحيلهم إلى بلادهم الأصلية على متن ذات البواخر التي عبرت بهم البحر المتوسط.

غير أنّ هذا العبور إلى ضفاف عالم/ الآخر قد يكون لغاية العمل المتواصل والإقامة الدائمة لوإذا من البطالة المنتشرة في الوطن، حتى وإن كانت هذه الهجرة سرية تتوخى طرقا غير شرعية محفوفة بالمخاطر. وهي الظاهرة التي ما فتئت تتفاقم مخلفة تداعيات ما انفكت تتعاظم لتعمق الأزمة الاجتماعية والنفسية لجانب مهم من شباب الجيل المعاصر. وهي هجرة قسرية تضطره إليها قساوة واقع البطالة والتسكع والضياع في الوطن. وقد تناولت هذه الإشكالية أكثر من قاصة تونسية، من مثل مسعودة بوكير وبسملة البوعبيدي.

ففي أقصوصة : «جمرات العبور» تصوّر مسعودة بوكير خلفيات ظاهرة الهجرة السرية إلى عالم الآخر: الغرب الأوروبي. وتتمثل في البطالة المنتشرة في مختلف فئات الشباب، والبؤس والتسكع، والإحباط، وقد غابت الرؤية، وانسد الأفق. فلم يبق غير بلاد الغرب أفقا ممكنا مرغى بلديا لوطن / الذات، وقد انحسرت فيه مساحة الحلم والأمل. يقول أحد الشباب الذين يتهبأون للهجرة خلسة إلى سواحل الجنوب الإيطالي. مخاطبا نفسه، وقد التبت التخوم بين الواقع والحلم في وجوده: «أنت مثقوب الجيب. مدين لكل دكاكين الحتي، وملعون من نظرات أمك آخر معازل الحنان وهي تعتلي صهوة الرضف كلما فاتحتها في أمر ما ترمع على تنفيذ.

لم يبق غير البحر، عبره تخلص من ريقة العوز، وتعيد مع الأيام ما سقط عنك من اعتبار. (...) عليك أن تفكر في الساحل المقابل... كلّ تلك الأنوار والطرق المعبدة التي ترى فيها وجهك... تلك المدن الساحرة التي لا تنام، وذلك الزحام الذي تشتهي أن تضع فيه (...)

تفرك عينيك وتزداد غوصا برأسك في ياقة معطفك وتحلم وأذنك على أزيز الباب الذي قد يشق أفق الانتظار ليعطي إشارة الانطلاق. تعود إلى الحلم الناعم تدهم أنفك روائح البسترا والكابشينو... تجهر عينيك أضواء الفنادق... قد يكون رزقك عند باب أحدها. عليك فقط أن تكون مرنا مطيعا ليتوفر لك العمل. أيّ كان نوع العمل...» (15).

أما الكاتبة بسملة البوعبيدي فتتناول ذات الظاهرة الإشكالية في أقصوصتها: «فرصة أخرى للحياة» (16)، حيث تعرض الآخر / الغرب جنة خلد يحلم بدخولها أغلبية جيل الشباب العاطلين على العمل. وقد تمكّن منهم اليأس لانتظار طال، فلم يبق لهم من خيار -وقد انسدت آفاق الوجود- في الوطن إلاّ المغامرة بركوب البحر خلسة أملا في إدراك سواحل إحدى مدن الجنوب الإيطالي القريبة من تونس. وهي المغامرة التي يصوّرونها ويعلمون الأسباب الدافعة إليها في قولهم: «... اضطررنا لركوب هذا الغول... فلما أن نفتكّ حقنا في الحياة وأتأفلا جدوى منها (...).

إذا كان ليس من الموت بدّ فما الفرق أن نكون طعاما للحيتان أو أن نكون طعاما للديدان... .

كنا خمسة شبان سادسنا اليأس. كنا خمسة ضاقت بنا السبل فسلكتنا سبيل البحر إلى تلك البلاد مطمح كلّ شاب يعاني الحفاصة والبطالة وقلة الحيلة أمثالنا... وجهه من ليس له وجهة. حلم من عصّت لياليه وأيامه الكوابيس...» (17).

وتنتهي مغامرة الإبحار بفقدان اثنين من المجموعة لكي تبدأ مغامرة وجود جديدة في وطن / الغربة، يصوّر أولى سماتها الدالة أحدهم في قوله: «... حين وصل ثلاثتنا اليابسة أدركت أنّي قدقدت ما لا تستطيع هذه البلاد بكلّ ما فيها تعويضني عنه.. أدركت أنّي شربت المالح كلّ جرعة واحدة.. وأنّ الحيتان نهشت ما

بداخلي وتركتني أجوف كالطبل تماماً» (17).

هكذا، كشف هذا الشكل الأول من افتتاح الذات على الآخر / الغرب الأوروبي أساساً، من خلال النماذج القصصية النسائية التي اعتمدها في مقاربة مسألة علاقة الذات بالآخر، عن موقف انبهاره، تجلّي في صورة آخر / نموذج مثال: للحرية في شتى صورها، وللمعرفة في مختلف مبادئها، وللوجود في آفاقه الواعدة، بتحويل الكيان / الخواء في الوطن إلى كيان مريد.

غير أنّ افتتاح الذات على الآخر يتحوّل في عدد مهمّ من الأفاقيص النسائية التونسية من موقف الانبهار بصورة الغرب / الحضاري المثال، إلى موضوع مساواة، تقوم على إعادة النظر في ماهية / الآخر، الغرب الأوروبي والأمريكي، من خلال الكشف عن هويته الحقيقية، مثالا مغلوطا يسعى إلى تأكيده، وبلورة المفيد من سماته وعي مضادّ تردّد فيه الذات كوجيتو: «أنا لست الآخر، إذن أنا موجوده، وليس العكس».

1-2 - الذات والوعي المضادّ بالآخر/ مثالا مغلوطا:

يشترك عدد مهمّ من أفاقيص الكاتبات التونسيات اللاتي طرحن سؤال الهوية من خلال البحث في / وعن علاقة الذات بالآخر : الغرب المزدوج الأوروبي والأمريكي في منظورها المغاير لهذا الأخير . وهي المغايرة التي تقوم على إعادة النظر في ماهيته، بتحويله من موضوع يتسمّ به نموذجاً/ مثالا استناداً إلى موقف انبهار إلى موضوع مساواة يعكس وعياً مضاداً يبلور موقف نقد، بغاية الكشف عن ماهية مغايرة لهذا الآخر يبدو فيها مثالا مغلوطا، بسبب غلبة سلبياته على إيجابياته، وأشكال تهافتة: سياسة واجتماعاً رغم ما يبدو عليه من مظاهر رقيّ وتقدّم وحضارة.

وهو الوعي المضادّ الذي أسهمت في تشكيل مقوماته، وبلورة مواقفه من الآخر خصائص المرحلة

التاريخية منذ الثمانيات من القرن العشرين إلى الآن، وما شهدته من أحداث وتحولات وتغيّرات إقليمية وعالمية، كانت لها آثارها السلبية على وضع الذات، حيث تزايدت أشكال استلابها بسبب تعاطف صور هيمنة الآخر عليها، وتضخمت الأخطار التي تهدّد هويتها في ضوء تنامي ألوان سطوة الآخر وتسلفه في مختلف مجالات العمل والحياة، ممّا يفيد أنّ الاستقلال لم يحقّق للذات تحرّرها من أشكال تبعيتها للآخر عندما كان يستعمرها، بل أسهم في تعميقها. وهو ما جعل عددا من الفاضّات التونسيات يدركن أنّ وعي الذات بذاتها لا يتحقّق إلّا في ضوء وعيها بالآخر، وماهيته الحقيقية لا نموذجاً مثالا وإنما مثالا مغلوطا، خاصة وقد تبيّن أنّ الذات تستمدّ عددا من عناصر وعيها منه، ذلك أنّه «مهما يكن المجتمع الذي إليه تنسب والفترة التي نقف حيالها فكريا فإننا نكتشف أنّ أوروبا كفكرة هي مرادف للتاريخ» (18).

و تتجلّى صورة الغرب مثالا مغلوطا مثلما رسمها عدد من الفاضّات التونسيات في الكثير من نصوصهن القصصية، في مستويين أساسيين: أولهما سياسي، وثانيهما اجتماعي/ قيمي. وهما مستويان يتراقدان ويتنافذان ليهما مجتمعين في بلورة السمات المفيدة لهذا الغرب في صورة مغايرة/ سلبية، تقابل تلك المشرقة التي يبدو عليها في الظاهر: رمزا للعالم المتحضّر الراقي والمتمدّن في شتى الميادين.

2-1 الآخر / الغرب السياسي والاستعمار الجديد.

يتجلّى الغرب السياسي في صورة الغرب الاستعماري نموذجاً دالاً على القمع والقهر والاستلاب، في التاريخ الحديث والمعاصر، ماخضيا وهو يستعمر البلاد وينكل بالعباد، وحاضرا وهو ينزو أكثر من بلاد: العراق وأفغانستان، ويمثل بأهلها ويدمر معالم تاريخها وحضارتها محوّا لذاكرتها، مؤكداً نزعة التوسعية

عن ميلود في كل جسدها غرزوا فيه آسيابها من النار وسقطت الجدران من حولها في فرقة عاصفة، سقطت تلك بطنها وأضلاعها العارية المستباحة... عادت إلى وعي رهيب. كانت مشدودة فوق منضدة من الخشب نصف عارية، انكم الصراخ في حلقها.

كان الألم في ذروته يسلب منها الثبات ودّت لو تمكّن من رفع نصفها العلوي والدنو من هذا الذي مضى يشق مكشراً مثل خنزير بربري بين فخذيهما فتغرز نواجذها قواطعاً ضاربة في لحم رقبة وتقطع وريده. لكنّها ماثوقة الديدن وهنة حدّ الغياب وآسياب النار وقضبان الحديد تتناوب تعذيبها والولوج في مسام جسدها كانت تسبح في الدّم في اللزوجة القديمة في الصدء والسخام والرماد الساخن» (20).

ولئن كان هذا الوجه الاستعماري للغرب قد توارى بعد حصول مستعمراته على استقلالها فإنه سرعان ما عاد إلى الظهور منذ مطلع التسعينات من القرن العشرين في شكل استعمار جديد تقوده الولايات المتحدة الأمريكية وحلفاؤها الأوروبيون، فشّن هذا الغرب حربين على العراق قبل أن يغزوه عام 2003، منتهجا حرب إبادة منظمة لشعبه وتدمير لمآله تاريخه ومآثر حضارته، واستنزاف لثروته النفطية، تحت غطاء نشر الديمقراطية ومقاومة الإرهاب.

وقد اتخذ عدد من القاصّات التونسيات من حرب الخليج، وما كان من غزو أمريكا وحلفائها للعراق سؤالا مركزيا تدور في فلكه المتون الحكائية لعدد من أفاضلهن، والتي عمدن فيها إلى تعرية الوجه الاستعماري الفظيع لأمريكا وحلفائها من الأوروبيين، والذي يناقض الوجه الحضاري الذي يظهرهم النموذج المثالي، إلا أنّ ما ارتكبه من فظائع في حقّ العراق: العباد والبلاد تجعلهم مثالا مغلوطا، يقترن بالنتهات من الممارسات، والمبتذل من السلوكيات، الحارقة لجبائى حقوق الإنسان والشرعية الدولية.

المهمة خدمة لمصالحه، ومكرسا التغييرات التي توصّل إلى تحقيقها، في البني الذهنية والأنساق المعرفية، والأنماط السلوكية للشعوب التي استعمرها، ومن بينها الشعب التونسي، حيث ظلّت تلك الأفكار والأنساق والأنماط تعمل فيها حتى بعد حصولها على الاستقلال، ممّا جعل علاقة الذات بالآخر رغم تحقيق الاستقلال علاقة تبعية وليست علاقة استقلال، «ولأن عقدة النقص التاريخية أمام الآخر مازالت بين ندين غير متكافئين علاقة المركز بالأطراف، علاقة السيد بالعبد، علاقة أحادية الطرف غير متبادلة المواقع، طرف ينتج والآخر يستهلك، طرف يأمر والثاني يطيع، الأول لديه إحساس بالعظمة والثاني لديه إحساس بالنقص» (19).

وهو ما أسهم في بلورة وعي مضاد للغرب لدى عدد من القاصّات التونسيات لا ينكفى على الذات، ولا يسلم بالآخر / نموذجاً مثالا وإنما يحاربه وسائله ويجادله في سياق طرحه سؤال الهوية / وإشكالية العلاقة بين الأنا والآخر في راهنها، كما في استنزاف لمستفيها.

وتكشف الكاتبة مسعودة بويكر في أقصاؤها: «حكاية لويلا الأوراسية»، عن الوجه الاستعماري للغرب، لما آسّمت به ممارساته من وحشية تناقض وجهه الحضاري، وذلك بتصويرها مشهد اغتصاب مجموعة من الجنود الفرنسيين لعروس جزائرية، انتقاما لرفضها إرشادهم إلى مكان وجود زوجها المجاهد ميلود. وهو مشهد يكشف عن المفارقة العميقة بين فرنسا / نموذجاً دالاً على الغرب الاستعماري، وفرنسا / نموذج البلد المتحضر، تصوّره الكاتبة في قولها: «... سقط متدبل رأسها مرقاً متوراً بين أحذية الجنود الخشنة الصلبة كقالب من جليد... التنتة كجلد عتّر جافت في العراء والقيظ. خبرت كل ذلك وهي تتلوّى بين أرجلهم، اهتزت الجدران الرطبة المشرّقة وردقة الباب الحديد الصدئة والأعمدة الممدودة بين السقف والبلاط الإسمنتي المبلل... بحثوا

وهي تنفث حامضاً حارقاً. ورأيت بنايات كاملة تترنح على الرصيف ثم تهوي. (23).

و تصور الكاتبة في سياق رسمها الوجه الاستعماري للغرب الأمريكي والأوروبي على حدّ سواء حليفاً له في حرب العراق عمق المفارقة بين الدّم العراقي / العربي الزهيد، وبين قيمة الإنسان الغربي، الذي ينعم برفه الحياة في شتّى صورها وطقوسها، فتقول: «أصابني الرعب إذ تقدّمت في الشوارع وأنا أرى عربات محمّلة بأعضاء بشرية بأثمان بخسة جدّاً، وأخري كانت تحمل فراء غريبة عرفت أنها موجهة لنساء الضباط والمطربات اللاتي بتن في حالة بطالة إجبارية لولا بعض السهرات التي كانت تعقد سرّاً في القاعات الكبرى للثكنات وفيها يتجنّ الجنود ويطلقون عبارات هستيريةهم. (24).

و ذات فظاعات الغرب في العراق تعتمد الكاتبة آمال مختار إلى تعريضها بقصد الكشف عن الغرب/ المثال المغلوط، من خلال قبح وجهه الاستعماري، في أقصوصها: «أرواح عارية». وهو وجه يقرن بالإبادة لشعب العراق، والدمار لعمرانه وحضارته، والمحو لذاكرته التاريخية الضاربة في القدم. وقد حول الوجود إلى عدم. والحياة إلى خراب، لما يمتلكه من أسلحة فتّاقة، عمدت الكاتبة إلى تشخيصها بأن جعلت الرشاشات الأمريكية تمتلك صفة النطق وهي تطلق قائلة الأبرياء، وتتحرّك في كلّ الاتجاهات فاتكة بهم. صور قتل ودمار توصّلت الكاتبة إلى تحويل قبحها اللامتناهي إلى قيم جمالية، تتصافر لترسم الصورة البشعة للغرب الأمريكي، وهو ينتهك مبادئ، حقوق الإنسان تحت شعار نشر الحرية والديمقراطية. . . «ما حال الناس هياكل عظيمة مكوّمة هنا وهناك. أين اللحم البشري؟ عظام سوداء مكشّرة عن أسنان متأكّلة. أين اللسان داخل الفم وراء الأسنان؟ أين اللغة؟ أين الكلام...؟

خراب... خراب... خراب... (25).

وهي الأفاقيص التي تمثل لها بثلاثة غاذج دالّة على صورة الغرب/ مثلاً مغلوطة، ومدار نقد وإدانة من طرف كاتباتها. وهي: «تلك العاصفة»، لرشيده الشارني، و«يحدث هذا... لو أن شجرة الرّمان تزهر» لفوزية العلوي، و«أرواح عارية»، لآمال مختار.

ففي أقصوصة: «تلك العاصفة»، والمستوحاة من صيغة «عاصفة الصحراء»، التي أطلقت على حرب الخليج، عمدت الكاتبة رشيده الشارني إلى نقد كيفية تغطية القنوات الرسمية الأمريكية للحرب التي كانت تشنّ على العراق. وكان «يُباهي جُلّها بإظهار صور القصف والتدمير وجثث القتلى» (21)، كما ركّزت على رسم انعكاسات أجواء الحرب، وتداعياتها على فئات المجتمع التونسي، نموذجاً دالّاً على المجتمعات العربية الإسلامية، وسائر شعوب العالم، «لا أحد يملك مزاجاً للعمل هذا الشتاء، الجميع منشدّون إلى أخبار الحرب القادمة من الصحراء... لقد أؤمن الناس التلّفاز فتعطلت أنفاس المدينة» (22).

أمّا الكاتبة فوزية العلوي فتصوّر في أقصوصها «يحدث هذا. لو أنّ شجرة الرّمان تزهر»، الغرب الأمريكي أساساً كما الأوروبي قرين الكذب على العالم بأذعائه امتلاك العراق أسلحة الدمار الشامل، تبريراً لعدوانه عليه. ولا تتهبّ الكاتبة من الكشف عن وحشية الفظائع التي ارتكبتها في حق العراق شعباً وعمراناً وحضارة، والتي تناقض ما يدّعيه من تبنّي لحقوق الإنسان، ومبادئ الشريعة الدولية ودفاع عنها. تقول: «كان القصف عنيفاً وكانت القنابل المضادة للإشعاعات تحدث صوتاً كالعواء يعقبه ارتجاج وانفلاق وأصواء خافتة رأيت في البرق المشع أشياء تجري في هلع ونساء يجرون أطفالاً ويحملن أكياساً على رؤوسهن وشيوخاً يتكوّزون في يؤس على عصي متوجة. رأيت شجراً يهوي ونخلاً يحترق وكائنات مطاطية تتكون من حطام القنابل ثم تقفز في كلّ اتجاه

في إحدى الحانات الفرنسية. وهي المراودة التي تنتهي إلى الخيبة بسبب رفضه الاستجابة لنداء الغواية. «تقترب منه فتاة شقراء كالبدن، نصف عارية، تطلب منه أن يدعها تشرب كأساً على نخب سهرته الصاعدة. يشيح عنها بوجهه يقول لها محدثاً نفسه: عاهرة أنت، مثل أمك تماماً، بفرتك تبيعك أمك للشيطان وأنت تهينها للخزي بلا مقابل. ألا تحسبن البون الشاسع بين صدق أمي وزيف أمك. أمي لا تتبع أبناءها وإن خذلوها للغرباء أبداً.

تغادره الشقراء متأففة جلفاً بدا لها لا يولي للعمال اهتماماً. فليذهبوا إلى الجحيم» (27).

أما ظاهرة الشذوذ الجنسي فقد تناولتها الكاتبة رشيدة الشارني في أقصوصها: «رحلة محسن الأندلسي». وهي حكاية شاب تونسي تصطره ظروف الفقر والبطالة إلى ترك قريته والهجرة إلى باريس بحثاً عن أفق وجود أفضل، إلا أن الوضع من المهن كان في انتظاره. ليكرس جميعها تلبية الذات للأخر. واستجاباتها لطلباته وإغراماته إلى حدّ المذلة والانسحاق. فعمل حاضناً لطفل معاق، ثم خادماً لعجوز مقعد يلتم قدرته، ويفعل مؤخرته، ويتغير ملابسه، وعامل صحون في المطاعم، ثم نادلاً بمقهى وبار واستقر به العمل أخيراً في أحد بيوت الأثرياء الإيطاليين حيث كان يقدم كؤوس الشراب للضيوف، ويقوم بخدمات أخرى» (28).

مأساة ابتدأت من تونس بإحساسه بالاختلاف عن آتراه الذكور، بسبب التباس هويته الجنسية، قبل أن تعمق بباريس، التي أفسدت به صيرته خشى يستسلم للنزوات الشاذة للثري الإيطالي، الذي يخدمه وأصدقاه. وهو استسلام إرغام بسبب عدم تكافؤ العلاقة بين الطرفين، وتهديد الآخر/ الإيطالي له بالترحيل أو بالسجن في حال الرفض. وهي الفاجعة التي يصورها في قوله: «... يست إلى حدّ العجز عن التفكير. عدت إلى ذلك المنك. استسلمت له، ولأفراد شلته. لم تكن

صورة سلبية للغرب من خلال تهافت وجهه الاستعماري: مثال بدائية متوحشة لا حضارة متقدمة تعدد الكاتبة إلى عرضها بقصد نقلها، والكشف عن الفارقة بين صورتها هذا الغرب: الاستعماري والحضاري، والذين تكشفان عن حقيقته مثلاً مغلوطة. وهي الحقيقة التي ميّزتها وجه الآخر: الاجتماعي/ والقيمي.

2-2 الآخر / الغرب الاجتماعي والتهافت القيمي

يبدو الغرب في عدد من النماذج القصصية النسائية نموذجاً دالاً على عالم متناقض اجتماعياً يكشف عن عمق المفارقات القائمة بين مختلف فئاته، بسبب التفاوت بين أوضاعهم، والتباين في أشكال ممارستهم للوجود. فكما يمثل عالم رفه الحياة وألق الوجود وغواياته في شتى الصور فإنه يجسد بالمقابل عالم برؤس الكثيرين بسبب الفقر والبطالة، حتى الفنانين منهم «الذين يرسمون على القارعة موناليزا ليوناردو ويقبلون بجبايته تبعاتهن لجميع النقود. وأولئك الذين يعزفون قطعاً غربية ويعتبرون بأصوات الجبال البعيدة الآتية من وراء المحيطات، ويجريون بعد العرض بعلبة معدنية لجمع ما تدرّبه الهمم الكسالة» (26).

وهو التناقض بين المقدس والمدنس، حيث تنتشر الكنائس/ فضاءات تعبد، والحانات والملاهي: فضاءات غواية، تنوع صورها وطقوسها، تتيح للروح أن تتحرر وللجسد أن ينعتق، بممارسة نخب الحياة، مما يعلل تفشي مظاهر التهافت القيمي، في مجتمع يحتكم أفرادها إلى القيم النفعية بعد تراجع القيم الأصلية وانحسارها في العقائد كما في السلوكات. وهو التهافت الذي يتجلى من خلال تفشي ظاهرتي العهر والشذوذ الجنسي.

وقد عمدت الكاتبة آسيا السخيري إلى تصوير أولهما - أي العهر - في أقصوصها: «كل الأماكن له... لا مكان وسع همّه، حيث رسمت مشهد مراودة مومس فرنسية لغوزي الشاب التونسي المهاجر،

في أعماقك راضيا عما يحدث وكان ذلك يعني إليك أنك على خطأ.

بعد ثلاث عشرة سنة أعتقوك، ولكن بعد أن شوّها روحك، وغيرُوا جنسك، وسمّوا جسدك بفيروس قاتل» (29).

صورة دالة على انسحاق الذات/ العاجزة أمام الآخر/ القادر والمتحكم في كينونتها كما في صيرورتها، مما يؤكد تركزس العلاقة غير المتكافئة بينهما في الزمن الماضي / الاستعماري، كما في الزمن الراهن، ويكتشف أنّ حصول الذات على الاستقلال السياسي لم يحزرها- كما كان يفترض - من أشكال هيمنة الآخر عليها بل تعثقت صور تبعيتها له، ومن ثم تعدّلت علامات استلابها، ومسختها، بسبب تشييء الإنسان، وضعف التواصل الإنساني، في مناخات غريبة: أوروبية أمريكية، تنتمي فيها العنصرية، وأجواء الإرهاب، مما يجعل الخوف يتمكّن من النفوس، فترتّب أشكال التواصل، وتجنّس بسبب عطب العلاقة.

2 - الذات وأفق العلاقة مع الآخر: الرؤية والموقف

يستدعي استشراف أفق علاقة الذات بالآخر/ الغرب الأوروبي والأمريكي، الوقوف عند رؤيات ثلاث تتفاعل لتسهم مجتمعة في رسم سمات هذه العلاقة مستقبلا، وبلورة موقف/ أو مواقف القاضات الترنسيات منها، مما يفيد ارتهان افتتاح الذات على الآخر في المرحلة التاريخية القادمة إلى أشكال من الوعي تترافد وتتأفّذ وتجادل لتفرز الرؤيات/ والمواقف التي رسمت النصوص القصصية التي طرحت إشكالية العلاقة بين الذات والآخر. وهي: رؤية الذات للذاتها، ورؤية الذات للآخر، وأخيرا رؤية الآخر للذات.

فالرؤية الأولى سلبية، تبدو فيها الذات في أغلب الحالات والمواقف التي تعرض لها في تعاملها مع

الآخر، مأزومة تتسلّكها الحيرة، وقد غامت الرؤية والتبس الأفق، وتشتّط الكيان بين إرادة الفعل والعجز عنه، ومهزومة وقد تحوّل الفعل إلى استحالة، والرغبة في المواجهة إلى استسلام للآخر حدّ الانسحاق. وهي الرؤية / الموقف التي تصوّغها الكاتبة رشيدة الشارني، على لسان بطلها/ وساردة أقصوصها: «تلك العاصفة»، والتي تصوّر فيها مأساة الذات العاجزة عن التحديّ لقوّة الآخر، وهيئته، وعارساته الوحشية تجاه شعب العراق في حرب الخليج، تقول: «إنّ الجرح أكبر منّي، وأكبر منك وأكبر منّا جميعا» (30).

وهي ذات الرؤية / والموقف الانهزامي الذي تصوّغه الكاتبة آمال مختار، في سياق رصدنا لامتكاسات حرب الخليج عليها، في أقصوصها: «أرواح عارية»، فتقول: «اختلطت مشاعري بين الوجد والإحساس بالهزيمة والعجز والقهر» (31). ثم تضيف في خطاب جنائزي يرثي الذات الفردية والجماعية، في شتى صور عجزها وسقوطها، وقد يستبد من إمكان التبعات الفعل في كيانها والثورة على أشكال قهر الآخر وقمعه لها، فتقول: «أحمل نعشي وأمضي غربة عزلاء وما حاجتي إلى السلاح؟ وما حاجتي إلى أهلي؟ وما حاجتي إلى وطني؟ أحمل نعشي على كتفي، على كتف الأرواح المفزوعة الراكضة في الحراب أدفن في النعش أهلي ووطني وأفكاري ومبادئي ثم أرمي جثتي فوق الجميع ثم أغطي النعش بالعلم، علم ملطخ بدم الجريحة، بدم البكارة بدم الخيانة. انتهت ثورتني إلى استسلام لما يحدث» (32).

وهي رؤية سلبية للذات لا ترسم البديل الكفيل بتجاوزها مواقفها الانهزامية في علاقتها بالآخر، بقدر ما تصوّغ خطابات يسمها الانفعال ليغيب منها الفعل، واليأس بدل التفاؤل، والاستحالة بدل الإمكان. خطابات لنوات مأزومة ومهزومة في النصوص، ترجع صدى أزمة ذوات القاضات بسبب وعيهن باستحالة الفعل على الذات في علاقاتها غير المتكافئة بالآخر، وتحوّلها إلى استجابة بدلا للمواجهة، حتى الحلم صار عصي

المثال في ظل احتداد وطأة قهر الآخر للذات. وهي الرؤية/ الموقف التي صاغها الكاتبة آسيا السخيري، على لسان عاصم الرشيد بطل أقصوصها: «ذاك الزمن... تلك الذكرى»، في قوله: «فها أن أكون فقرا حتى من الحلم... جورا أن أكون أعزل هكذا». (33).

وتغلب السلبية على رؤية الذات للآخر وموقفها منه، من خلال وعي القاضيات المضادة لماهيتها، حيث تحول من موضوع تسليم باعتباره مثالا إلى مدار مساهلة بسبب اكتشاف الذات أنه مثال مغلوطة بحكم تهافت أشكال تعاملها معها، والتي عمقت صور تبعيتها له، لتتركز هيئته عليها في شتى مجالات الحياة: العملية منها والذهنية، المادية والعرفية. فيكون الآخر/ الغرب المزدوج الأوروبي والأمريكي وطن اغتراب الذات إلى حد الانتماء، كما في أقصوصتي «اغتراب»، «انسلاخ»، لسلاوي الراشدي (34)، ويثل مصدر نشوة الذات جسدا وروحا، كما في أقصوصة: «رحلة محسن الأندلسي»: لرشيده الشارني (35). وهو إلى ذلك الخطر المتنامي المحدث بالهوية والمهذب لها كما في أقاصيص «موسم جني العنب» لمسعودة بوبكر (36)، و«جمرات العبور»، لذات الكاتبة (37)، و«الرفاق بعيدة»، لخيرة الرزقي (38)، وغيرها من الأقاصيص. ثم إنه قرين الغزو الاستعماري لوطن/ الذات: ماضيا بعيدا: من قرطاج إلى القدس مروراً بالأندلس، كما في أقصوصة: كل الأماكن له لا مكان وسع همته لآسيا السخيري (39)، و«ماضيا قريبا في الجزائر كما في العراق، في أقصوصة: «حكاية لويزا الأوراسية» لمسعودة بوبكر (40)، وحاضرا في العراق، كما في أقاصيص: «تلك العاصفة» لرشيده الشارني (41)، و«يحدث هذا لو أن شجرة الرمان تزهر» لفوزية العلوي (42)، و«أرواح عارية» لأمال مختار (43).

كل هذا جعل الآخر/ الغرب المزدوج: الأوروبي والأمريكي، موضوع إدانة وتدنيد واسما رؤيات القاضيات ومواقفهن بالذاتية، مما أضفى على خطابات

نصوصهن القصصية نوعا من الانفعالية المتحملة على الغرب، والذي يبدو في نظرهن السبب في كل أزمت الذات ومآسها في الأزمان الحديثة والمعاصرة، في بعديها المحلي/ الوطني والإقليمي/ القومي، دون أن يعرضن إلى مسؤولية هذه الذات فيما آلت إليه أوضاعها من تهافت وأدوارها من هامشية. وهو ما وسم رؤية هذا الآخر للذات بالتفوق وعمق الهوة بينهما، بفعل تنامي مظاهر استلابه لعناصر كينونتها، وتحكمه في مصائرهما، خاصة وقد تحولت هذه الذات في نظر الآخر، وفي ضوء تنامي مناحات الإرهاب في الغرب، إلى مصدر خطر على وجوده. وهو ما تعرضه سلاوي الراشدي في أقصوصها «محطات في بلاد فولتير»، حيث: «أعوان الأمن في كل مكان ينظرون إلى الوجوه المشبوهة» (44). فكان انحسار أشكال تواصل الذات مع الآخر بسبب فقدان الثقة بينهما. وهو ما تشير إليه ذات الكاتبة في الأقصوصة نفسها، بقولها: «في أحشاء الشعبان الوجوه تبدو كتين» (كل الملامح تنطوي على أسرارها، وكل فرد حكاية مخفية أو ما شابه ولا أحد يرغب في قراءة حكاية غيره بعض السمات تجلب الانتباه لبرهة لكن سرعان ما يعود الكل إلى الوجوم» (45).

إنه تقابل في الرويات والمواقف بين الذات والآخر يؤكد تواصل العلاقة غير المتكافئة بينهما، ومن ثم تركز ما ينجم عنها من صور تبعية، وأشكال استلاب، في ضوء تنامي هيمنة الآخر على الذات في شتى ميادين العمل والحياة، مما يعلل عطب هذه العلاقة، ومن ثم تحول إمكانية إقامة علاقة منتجة ومتكافئة إلى استحالة، وهي الاستحالة التي أكدها نهايات عدد مهم من أقاصيص الكاتبات التونسيات. نهايات يتحول فيها لقاء الذات بالآخر إلى صدام ينتهي بالذات إلى خسران رهائتها في الوجود أو إلى المفاجأة: الموت وهي النهايات المأساوية التي وسمت الكثير من الأقاصيص، من مثل: «وعلى كتفي إيني» لأمنة الوسلاحي (46)، حيث يعود الإين

* أتخذ افتتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية، شكلين أساسيين، يتجلى الآخر في أولهما: غربا/ مثالا، قبل أن يتحول في ثانيهما إلى غرب/ مثال مغلوطة، من خلال تبني الكاتبات لوعي مضادّ جعلهن يدركن أن هذا الغرب المزودج: الأوروبي/ والأمريكي، لا يرقى إلى النموذج المثالي، باعتبار تواصل حضور وجهه الاستعماري سياسة، ونزعة هيمنته: اقتصادا، ومظاهر تهافته القيمي: مجتمعا، مما كشف لهن عن تناقض وجهيه الاستعماري والحضاري، قبل أن يقرن ما بين ذلك الوجهين وجه واحد لغرب عدواني ولا إنساني في تعامله مع الذات. وهو ما صير الغرب موضوع تأمل من طرف الذات ومصادلة ونقد، بعد أن كان موضوع تسليم بأنه النموذج المثالي، مما أركب صورته مثالا ليؤكد بالمقابل على حقيقته مثالا وهما.

* إن ثنائية منظور الذات لعلقتها بالآخر، والتي تجلّت في الصورة المزودجة للغرب: النموذج/ المثالي والمثالي/ المغلوطة تكشف في جوهرها عن رؤية دينامية لمسألة الهوية التي لوعي أغلب القاصات التونسيات. وهي الرؤية التي لا تجعل من محدّدات الماضي/ التراث ومنجزاته النموذج الأمثل، وإنما تستثمر منجزات الحاضر من خلال افتتاح الذات على الآخر، الذي يشكّل جزءا منها إذ يتداخل معها ليشكّل موضوعها في مرحلة الاستقلال. وهو ما يجعل الوعي بالذات يقوم على الآخر الكامن في ذلك الوعي، ومن ثم فإنّ ما يحلّد الفكرة التي نحملها عنه، وعن أنفسنا سواء بسواء هي الفكرة التي تتحدّ المنظور الذي تتعامل به الذات مع الآخر، وتمثّل شكل افتتاحها عليه، قبل أن تبلور موقفها منه، إلا أنّ السبيل الصحيح لإدراك الذات والوعي بها لم يتضح بعد بالشكل الأمثل عند القاصات التونسيات، في النفوس كما في النصوص، كذلك الشأن بالنسبة لسبيل تحرير الأنا من أشكال هيمنة الآخر عليه، وصور استلابه له بغية إبراز خصوصيته.

الذي سافر إلى باريس لتابعة دراساته العليا، مسجّي في صندوق بعد اغتراب عن الوطن دام خمس سنوات كما يلتقي الشاعر عصام الرشيد المغرب بلندن ذات المصير/ الموت في أقصوصة «ذاك الزمن... تلك الذكرى، لآسيا السخيري (47)». وهو ذات المصير الفاجع الذي ينتهي إليه الرسام المغربي في أقصوصة: «وليمة خاصة جدا»، للكاتبة مسعودة بويكر (48)

وإذا لم تكن النهاية الموت، فهي قرار الذات العودة إلى الوطن بعد اغتراب طال وانشطار كيان امتدّ في الزمان والمكان، وغسّر ان الرهان على الآخر فردوسا مغريا في البدايات يتحوّل إلى جميع معذب للذات في المسارات، بفعل تراكم التجارب وتزعّرها، وانتهائها في الأغلب إلى أفق مسدود، وهو قرار العودة الذي اتخذته عديد الشخصيات القصصية لتؤكد من خلاله عسر إقامة علاقة متكافئة مع الآخر، متجة وإنسانية، مقابل إلحاحها على تمسّكها بالهوية عنوان الانتماء. وهو الموقف الذي يفصح عنه فوزي بطل أقصوصة «المرآة بعيدة» للكاتبة منيرة الرزقي، في خطاب يوح ومكاشفة لصالبيته «أنا... فرنسا ليست الجنة الموعودة...» كان هناك صوت مجهول يتأفني، يغريني بالعودة إلى هنا إلى الأرض التي نبت من رحمها» (49)، وكذلك عاد محسن الأندلسي في أقصوصة: «رحلة محسن الأندلسي» للكاتبة رشيدة الشارني، بعد ثلاث عشرة سنة من الإقامة بباريس، حاملا في جسده فيروس فقدان المناعة، وفي الروح أوشام جراحات لا تمحّي.

* إن حضور سؤال الهوية بنوع من التواتر في الكتابة القصصية النسائية التونسية، دليل على تخطيها القضية النسوية ومداراتها الذاتية ممثلة في انجرحات الأثونة إلى قضايا عامة: اجتماعية وسياسية وحضارية. فيكون بذلك علامة مهمة دالة على وعي عدد من القاصات التونسيات بأهمية هذه المسألة، وتأثيراتها على ذواتهن الفردية/ والاجتماعية في آن، في كينونتها كما في صيورتها.

- (*) قدّم هذا البحث ضمن فعاليات الملتقى الوطني للقصّة القصيرة مساكين في دورته السادسة، حول : القصة القصيرة التونسية وأهم الترجمة وأفق الانفتاح على الآخر، مساكين، يومي 26 و27 جانفي 2008
- (1) هشام علي بن علي : وهي الذات ووعي الآخر، استعادة النهضة أم الدعوة لفكر نهضوي جديد، مجلة «المسار»، (تونس)، العدد 15، مارس 1993، ص 59.
- (2) يبلغ عدد المجاميع القصصية النسائية الصادرة في تونس منذ عام 1956 إلى غاية 2007، 90 مجموعة قصصية لأربع وخمسين قاصّة. وهو نتاج يتوزّع بين العقود كالآتي : مجموعتان قصصيتان في الخمسينيات من القرن العشرين. ومثلهما في الستينات، وسبع في السبعينات، وعشرة في الثمانينات، واثنان وثلاثون في التسعينات، وسبع وثلاثون فيما بعد التسعينات إلى غاية سنة 2007. ممّا يكشف أنّ التسعينات وما بعدها هي المرحلة الأهم في سيرونة الكتابة القصصية النسائية التونسية بصدر 69 مجموعة قصصية خلالها، مقارنة بالمرحلة التي سبقتها، والتي بلغ عدد المجاميع القصصية الصادرة خلالها 21 مجموعة، وذلك رغم امتدادها الزمني بين 1956 و1989.
- انظر بصدد هذا:
- بوشوشة بن جمعة، بيليوغراما الأدب النسائي المغاربي، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، 2008، القسم الخاص بالقصة القصيرة النسائية التونسية
- (3) ملتقى الأبداع والهوية القومية، كنس جيت التحرير، مجلة «الوحدة»، السنة الخامسة، العدد 58 - 59، جويلية - أوت 1989، عدد خاص عن «الأبداع» و«الهوية القومية»، ص 5.
- (4) نفس المرجع.
- (5) أحمد الهياوي، الرواية العربية والوعي القومي، ضمن العدد الخاص لجنّة «الوحدة»، حول الأبداع... والهوية القومية، ص 49.
- (6) أرمدموت هلفر: الغرب غني بمائة القرن، مجلة: فكر وفنّ، «الألمانية»، العدد 40، السنة 20، 1984، ص 15.
- (7) مصطفى عبد الحفيظ: الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، العدد 118، المجلس الوطني لنقابة الفنون والأدباء، الكويت، صفر 1418 هـ - أغسطس - آب 1994، ص 100
- (8) آمال مختار: و للامداد وجه جميل، دار سحر للنشر، تونس، 2006، ص 18.
- (9) نفس المصدر
- (10) رشيدة الشارني: الحياة على حافة الدنيا، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، ص 114.
- (11) نفس المصدر: ص 115
- (12) أمّة الوسلاحي: سيّدة اللعب، منشورات قصص، تونس، 2006.
- (13) منيرة الرزقي: راحة العنبر، دار سراس للنشر، تونس، 2001، ص 44
- (14) مسعودة بويكر: طعم الأناضول، المنشورات الأطلسية، تونس، 1994.
- (15) نفس المصدر: ص 111 - 116 - 117.
- (16) يسمة البوعبيدي: أحترف الصمت (د.ن)، تونس، 2006.
- (17) نفس المصدر: ص 92 - 93 - 95.
- (18) عبد الله المروي: أوروبا الفكر والأسطورة والوهم، مجلة: فكر وفنّ، «الألمانية»، العدد 44، العام 23، 1986، ص 43
- (19) حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، ص 14.
- (20) مسعودة بويكر: وليمة غاشية جدا، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص 99
- (21) رشيدة الشارني: الحياة على حافة الدنيا... ص 50.

- (22) نفس المصدر، ص 55.
- (23) فوزية العلوي: حريق في المدينة الفاضلة، دار سحر للنشر، تونس 2004، ص 17.
- (24) نفس المصدر: ص 99.
- (25) آمال مختار: وللمارد وجه جميل، ص 75.
- (26) سلوى الراشدي: باب الفاكهة، تونس، 2004، ص 100.
- (27) آسيا السخيري: مراقي، التيه، دار سحر للنشر، تونس، 1997، ص 69.
- (28) رشيدة الشارني: صهيل الأستلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002، ص 73.
- (29) نفس المصدر، ص 76.
- (30) رشيدة الشارني: الحياة على حافة الدنيا، ص 53.
- (31) آمال مختار: وللمارد وجه جميل، ص 75.
- (32) نفس المصدر: ص 77.
- (33) آسيا السخيري: مراقي التيه، ص 93.
- (34) سلوى الراشدي: باب الفاكهة، تونس، 2004.
- (35) رشيدة الشارني. صهيل الأستلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- (36) مسعودة بويكر: طعم الأناثاس، منشورات الأطلسية، تونس، 1994.
- (37) مسعودة بويكر: وليمة خاصة جدًا، دار سحر للنشر تونس، 2004.
- (38) منيرة الرزقي: رائحة العنبر، سراسم للنشر، تونس، 2001.
- (39) آسيا السخيري: مراقي التيه، دار سحر للنشر، تونس، 1997.
- (40) مسعودة بويكر، وليمة خاصة جدًا، سبق ذكره.
- (41) رشيدة الشارني: الحياة على حافة الدنيا، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس 1997.
- (42) فوزية العلوي: حريق في المدينة الفاضلة، سبق ذكره.
- (43) آمال مختار: وللمارد وجه جميل، سبق ذكره.
- (44) سلوى الراشدي: باب الفاكهة، ص 129.
- (45) نفس المصدر، ص 129.
- (46) أمّة الوسلاتي: سيدة الملب، سبق ذكره.
- (47) آسيا السخيري: مراقي التيه، ص 108-93.
- (48) مسعودة بويكر: وليمة خاصة جدًا، ص 55-57.
- (49) منيرة الرزقي: رائحة العنبر، ص 44 و48.

نظرات في التفكير النقدي وقضاياها كتابات منجي الشملي نموذجاً

فوزية الصّار الزّروق (*)

حتى ينظر في مقاييسه الأدبية الفكرية والثقافية والنقدية والاجتماعية والسياسية كذلك ...

كتابات منجي الشملي مجرد نص أدبي نقدي يقنع بالوصف، أو مجرد نص يعرض فكرة من الأفكار أو يورخ حياة شاعر بقدرها هو «سؤال الحاضر».

إنه دراسة للفكر والأدب العربي الحديث في علاقتهما بالأدب الأجنبية إنه تنظير للثقافة التونسية أولاً وضبط لأهم خصائصها إنه قراءة جديدة للنص الأدبي، وحوار مستحدث مع النص، مع النفس، مع الآخر، مع التراث، مع الحداثة، مع المناهج النقدية القديمة منها والحديثة. وهو فوق كل ذلك، مرآة دقيق للمعجم العربي، وموقف منه، لأنه في نظره معجم غير تاريخي.

ولم يقتصر هاجس النقد على كتاباته بل لازمته هذه الظاهرة وتجلت في تدريسه أيضاً. فالتأمل، في القضايا التي درسها بالجامعة التونسية، كانت في الحقيقة تمثل

رأينا أن يكون موضوع بحثنا «التفكير النقدي» في بعض كتابات منجي الشملي نموذجاً، وذلك للصلة الوثيقة التي تربط التفكير والنقد. فالنص الأدبي في حاجة ماسة إلى فكر يولف بين معانيه وتآكد يتناول هذا الفكر بالنقد وعمق الفرية. ولا بدّ لضبط ظاهرة «التفكير النقدي» عند الشملي من تهديد يشق إليها الطريق، وقد يكون ذلك ممكناً بالوقوف على أهم تجليات النقد عنده في كتاباته، وكذلك في تدريسه، وفي توجيهه للدراسات والبحوث الجامعية في مختلف المستويات.

إنّ المطلع على كتابات منجي الشملي الأدبية أو النقدية أو الصحفية يلاحظ خيطاً دقيقاً فيه تنخرط نصوصها، وفكرة كأنها تؤزفه يريد إبلاغها إلى قارئه. فأغلب نصوصه النقدية والأدبية قد تُثير إعجابك، بلغتها، الضافية، وأسلوبها المثلين، ودقة معانيها، ولكنها في ذات الوقت تحيّر القارئ وتدفعه إلى مراجعة نفسه،

(*) جامعية، تونس

سؤالا حائرا وتعلّق بقضايا لها أساس بالابتداع الأدبي والتقدّ الفكريّ والمنهج المقارنيّ.

من هذه الدّروس نذكر المسائل التالية، وذلك على سبيل المثال لا على سبيل الحصر:

- قضايا التقدّ العربيّ الحديث.
- اتجاهات الشعر العربيّ الحديث.
- خصائص الرواية العربيّة الحديثة.
- «الأخوان تيمور» أو القصة القصيرة العربيّة وعلاقتها بالأدب الفرنسيّ.
- الرومنطقيّة العربيّة الحديثة والمؤثرات الأجنبية فيها.
- يحيى حقّي كاتباً مبدعاً ومفكراً ناقداً
- نظرية الأدب المقارن في الغرب وعند العرب
- النقد عند طه حسين ومناابعه الفرنسيّة
- بيان الحداثة عند طه حسين: كتاب : مستقبل الثقافة في مصر» مرجعاً.
- الترجمة الدّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث ومفكّكة التنظير الغربيّ.

ومعلوم أنّ الدّروس الجامعيّة التي قام بها كانت له دافعا لتعميق النّظر في هذه المسائل عن طريق الدّراسات والرّسائل الجامعيّة والحوث الممتّعة لذلك بحمد الشّمسلي يفتّد للطلّاب الباحثين بمواصلة النظر في هذا «المشروع الفكريّ النقديّ». وكان في إشرافه على مُختلف رسائل البحث حريصا على «سلامة المنهاج» وصحّة الفهم للنصوص «وحرية الموقف في التفكير».

ليس من الصدفة إذن، أن يهده لهذا الطّالِب أو ذاك ببحث عمقّ حول «ميخائيل نعيمة كاتباً لترجمة الدّاتيّة»، أو «زكي نجيب محمود مؤلّف ثنائيّة الشهيرة قصة نفس وقصة عقل» أو «عبّاس محمود العقاد مترجماً لذاته في ثلاثيّة أنا، حياة قلم، سارة» أو «طه حسين مؤرخاً» أو «طه حسين مفكراً سياسياً» والقائمة

تطول متضمّنة بحوثاً نقدية أو أدبيّة أو مقارنّة. إنّ ما ذكرناه في هذا التمهيد ليس سوى سبيل إلى قراءة في كتابات منجحي الشّمسلي النقديّة.

التقدّ طبيعيّة في الإنسان والناس ينقد بعضهم بعضاً: كلّهم أبداً ناقداً وكلّهم أبداً منقود، ولعلّني التقى مع ميخائيل نعيمة في رؤيته لخصيّة النقد حين يقول: «ليس يَنجُو من النّقد حتّى الطفل في مهده وحتّى الميّت في لحده» (1).

إنّ هذه الطّاعرة الإنسانيّة التي تلازمنا، وتعامل معها تعاملًا بديهيّاً في حياتنا اليوميّة، تستوجب منّا شيئاً من الفطنة لتتابعها، وندرك كلّهما، وتتألقها وهي تتعامل مع النصّ الأدبيّ في شتى مجالاته. وبهئنا في هذا البحث أن نعرف كيف تعامل معها النّاقد، وهو يمارس النصّ الأدبيّ نظريّاً وتطبيقيّاً؟

إنّ المنقّل في بعض كتابات منجحي الشّمسلي التّنظيريّة والتّطبيقيّة يجد محاولة جادة لضبط حدودها من خلال تعاريف كثيرة، وذلك باعتماد قواعد مضبوطة معروفة، حاول أن يرسم حدودها انطلاقاً من تعاريف بسيطة ووصولاً إلى تعاريف معقّدة دقيقة. ومن هذه التعريفات، القديمة والحديثة، استطاع أن يُدرك أنّ النّقد «فنّ صعب المراس لا يستطيع القيام به إلّا من كان ذا ثقافة واسعة وذوق سليم» (2). فالنّقد عنده يُعنى بدراسة النصوص والتّمييز بين جيّدتها ورديّتها، وهو «روح كلّ دراسة أدبيّة». وقد أدرك أنّ النّقد يستعين أحياناً، وهو يوضّح النصّ ويشرّحه ويؤمّمه، «باستعمال منظمّ للمسائل غيّر الأدبيّة ولضروب المعرفة غير الأدبيّة أيضاً...» (3).

ومحاولة التّعريف بالنّقد عنده هي في الحقيقة مرتبطة بمواصفات لثاقد حازم على حظّ وافٍ من سعة المعرفة، والثقافة المثنيّة، والصّبر على الجهد والمثابرة، والقدرة على

التأثر والتأثير أيضا. إنه كذلك مسؤول أمين وصاحب رسالة وقادر على تلقي البلاء العظيم. «للتأقد مسؤولية فيها من الحرج ما يُزعجُ، وفيها من الأمانة ما لا يقبله إلا من أحسوا بقدرتهم على تلقي البلاء العظيم» (4). إنه صاحب جد في الفكر، لا يتخذ من التأقد زينة أو مغالطة. فهي إذن مواصفات علمية في جوهرها، توارزها مواصفات أخلاقية لا محيد عنها.

لكن كانت هذه التعريفات صحيحة، وهي صحيحة عندنا في هذا المستوى من القول، فإن تعريف التأقد في نظر صاحب هذه الكتابات أشد تعقيدا وأبعد منالا، لذلك هو يرى أن التعريفات لا تنقاد لطالبها يسر، إذ هي تتعدى في جوهرها مجردة تطبيق القواعد، أو إحصاء الموصفات إلى إعمال الفكر وإنعام النظر.

فإذا بنا نخوض مغامرة تجمع بين المؤلف المنتج والنص المنتج والتأقد القارئ، وهنا يرى منجي السلمي أن الخطر قائم في هذا اللقاء وأن الشكل هو اللاهتفاء إلى سبيل النجاة. فهم يريدون أن يكون المؤلف أي المنتج قدرا على إنتاج نص تتوفر فيه «الأدبية» «La littérature» أي إنتاج نص أدبي كما يقال. وهم يريدون أن يكون النص المنتج قابلا للتأويل حتى يكون من «الأدب الكبير»، وهم يريدون ناقدا قارئا مطالبا يفهم هذا الشئ الفكري. ولا بد من الخروج على كل الأحكام المجازة المفقذة، وهو في هذا المعنى يقول: «فأنا الذي سأنظر في الأثر الأدبي، ولست أنا الذي أنشأت ذلك الأثر الأدبي، وكلما اجتمع «الألم» و«الغير» كان الخطر. أنا موجود لأني متأثر، ولا بد من أن يكون لتأثري التصيب الوافر في فهم العمل الأدبي الذي أشرع وأقوم، ولا بد من أن يكون لتذوقي الخطر الواسع، فأنا لي أحاسيس وأهواء، وعادات فكرية، ورواسب لا شعورية، وظروف اجتماعية ودينية إنسانية، ولي عقل به أفكر، وقلب به أحب - وأكره - وأنا قادر على الملاحظة، وقادر على الخيال...» (5).

ثم يضيف في ختام تحليل هذا الموقف قائلا: «إن إرجاع الأثر الأدبي إلى قواعد قد يُؤدي بالتأقد «الموضوعي» إلى «التقريية» وإلى الصلف الفكري، وإلى الجفاف العقلي... لأن صاحب العمل الأدبي إنسان، والإنسان لا ينضبط في «معادلات علمية» ولا «خطوط بيانية...» (6)، والخلاصة «أنه لا يوجد عند التأقد القارئ الخبير اليقيني حتماً! فسيل التوجة كذلك، هنا والآن، إلى حد علمنا اليوم أن يكون التأقد حريصا على الفهم والشرح وعلى تهذيب التأثرة والاستفادة من مختلف العلوم الإنسانية، عندما تجمع متضامنة، لتضيء العمل الأدبي لا لتضيئه ذرات ذرات...» (7)، وكذلك حرصا على تجاوز الموضوعية حتى يكون التضامن بين الحس والمعرفة. ويختم قائلا: «إن نقد الناس بلاء عظيم».

يلحن أقر منجي السلمي في كتاباته «بالأثرية الملهذبة» وعمل جامدا على تجاوز «الموضوعية المطلقة» فإنه مع هذا سعى إلى ضبط مقاييس نقدية بها يهتدي في قراءة النص الأدبي، وبها تتجاوز سؤالا حائرا فُتُيز بين الكتاب والكويك، والشاعر والشويعر، والناقد والتوقد، والنفس الأصل والنص العادي، فكل كتابة ليست حتما من الأدب الحق.

إنها مقاييس أدبية إنسانية نابعة من خلجات النفس في تعقدها، عندما تلتقي بالنص الأدبي. إنها مقاييس نقدية بها يميز بين الأساليب، ونجتهد في التقييم. فالشاعر الحق مثلا هو من لا يقول الشعر إلا «مضطرا» لا حيلة له؛ والقارئ الحق هو من لا يقرأ الشعر إلا مدفوعا «لا حيلة له» ولعل ذلك الاضطراب وهذا الإقبال هو ما ينشأ عن «الحال الشعري» (8).

ولن نذكر الشاعر الأصل، ونصه الابداعي، إلا عبر قنوات ومسالك مختلفة لأن قراءة الشعر لها «مناسكها». نذكر منها: شرح الصدر للقراءة، وفتح النفس للتبيل «ولعل هذا من الأسرار التي تجمعنا لا نتذوق الشعر إلا إذا تهتأنا لعانة «بحرية الشاعر»

بالذوق لا بالعلم، لأن «العلم بالبرهان والذوق مُلابَسَةٌ عين تلك الحال» كما يقول أبو حامد الغزالي في «المفتد من الضلال» (9).

وهكذا نرى أن الاهتمام إلى الشعر الأصيل ليس بالأمر اليسير، «حال شعورية» تُؤازرُها «حال قرائية» تؤدّي في أغلب الأحيان إلى بدائع الفن الخالدة.

وما يُقال في قراءة النصّ الشعريّ يقال مثله في قراءة النصّ الثوريّ «لأنّ الأدب فنّ عصي أبى» (10) والأدب الحقّ له مناسكه». فهو على حدّ تعبير منجي الشملي «أدب مشتقّ من النفس إذا شُبرت» ومن الضمير إذا انشعب، فإذا كان، فهو حتمًا للروح مُنْعَةً، وللقلب غذاءً، وللعقل نورًا...» (11). وهكذا يرسم لنا منهاجنا آخر به نجتهد حتّى نعرف الأدب إنّه منهاج نقدّي يتأزّر في العلم والذوق، ويتضافر في العقل والحسّ، ويتماثل في الذاتي والوضوعيّ.

إنّ هذه المقاييس النقدية نابعة من مجلّ ثقلها ذاتي موجات مُختلفة العصور، مختلفة المنابع. يندمنا إلى هذا الاستنتاج، ما نجده في كتابات منجي الشملي، من إشارات إلى النقد اليونانيّ القديم، وإلى النقد العربيّ القديم منه والحديث، وإلى النقد الغربيّ الحديث منه والمعاصر.

فهو يستفيد من أرسطو الذي ضبط قواعد الشعر وأنواعه، وخصائص المأساة وأصولها، وأسس الخطابة منذ الذهور. ونجده يذكر رواد النقد العربيّ في القرن الثالث للهجرة مبرزاً منهم خاصة ابن سلام الجبجيّ، والجاحظ، وابن قتيبة حتّى يصل إلى النقد المنهجيّ عند العرب مع قدامة ابن جعفر في كتابه «نقد الشعر» وأبي هلال العسكريّ في كتابه «المصانعي» وحيد القاهر الجرجانيّ في كتابه «دلائل الإعجاز» وأسرار البلاغة» وابن رشيق القيروانيّ في كتاب «العمدة»، وفوق كلّ ذلك يصل إلى ابن شرف القيروانيّ في كتابه «مسائل الانتقاد».

مصادر يونانية إذن وعربية أيضاً وغربية كذلك، اعتمدها الشمليّ التّائد اعتماد الناظر فيها، والمحلّل لها، القابل لها حيناً، والراض لها أحياناً. ولكن لم يعد الشمليّ يذكّر ناقداً واحداً من نقاد الغرب المعاصرين، الذين يُعتَبَرُونَ من أعلام النقد الحديث والمعاصر؛ ولنا أن نسأل ما هو سبب هذا الموقف أي هذا الإغفال لهؤلاء الأعلام؟

ما من شكّ في أنّه على دراية كاملة بهم، وبأسرار مناهجهم. ودليلنا على ذلك، أنّه ترجم خصوصاً لهم إلى اللّغة العربيّة، نشرها في مجلّات علميّة، وأنّه كذلك عزّف بهم، وبآرائهم النقدية، في كثير من دروسه الجامعية.

والرّأي عندنا أنّه أغفلهم عن رؤية وتديسر، في كتاباته النقدية المنشورة. إنّ هذا الإغفال موقف منه إزاءهم؛ وليس إنكاراً لما لهم من فضل في التفكير النقديّ.

لننظر لنجد في هذا المقام نصّ واحد فقط، كأنه بدء إلى السّاد العرب كي لا يُنْقَطُوا النّقد الغربيّ على نصوصهم إسقاطاً مطلقاً، وأن يَسْتَفِيدُوا منهم استفادة رشيدة هادئة. إنّ هذا النصّ الذي نذكر متّصل بنظرية الترجمة الذاتية. إنك لا تقرأ صفحة من كتاباته النقدية حتّى تشعر بهذا المهاد الفلسفيّ الذي ينبُع منه تفكيره. وهنا أسأل سؤالا حائراً، ألا يكون الشمليّ في كتاباته النقدية متأثراً تأثراً عميقاً بفلسفة «هيجل» Hegel صاحب النظرية «الفيويميولوجيّة» ثم بعد ذلك بالفيلسوف والمفكر الألمانيّ «هوسيرل إدمون» Husserl في تطبيقاته؟

إنّ هذا النصّ وغيره من النصوص كثير في كتابات الشمليّ وفيه يقول: «إنّ نقاد الغرب، على ما لهم من علم واسع وتحليل جيّد، يُهمَلُونَ العالم غير الغربيّ، فلا يأتُهِونَ للمُدونة الشرقيّة عامّة والعربيّة منها

نشأتها عند اليونان حتى وصولها إلى العرب، الذين عُثِرَ بها ونُقِلَوا إلى لغتهم وأفاضوا القول فيها شرحاً لها، وتعليقاً عليها. وبفضلهم انتقلت إلى أوروبا. ألا يكون هذا السؤال سبيلاً إلى دراسة أخرى عن الفكر النقديّ عند الشمليّ في ضوء الفلسفة؟

لا شكّ عندنا أنّ الناظر في كتاباته، يجد نفسه في نسق كائن غير معهود، في الكتابات النقدية، لأنّه لا يقنع بالتقدّد المجرد. فالمعملية النقدية ليست عملية أدبية محضاً، وإنّما لها علاقة بفلسفة الأدب، ونظرية الأدب، وتاريخ الأدب، والأدب المقارن؛ ولها علاقة كذلك بعلم النفس، وعلم الاجتماع، والنظريات السياسية. نجد هذا مُجسّداً خاصة، في كتاباته النقدية التطبيقية، نذكر منها على سبيل المثال دراسته عن أبي المتاهية، وأحمد شوقي، والملازمي وأبي القاسم الشابي والظاهر الحداد ومن إليهم.

خاصّة! إنّ مدوّنة الترجمة الذاتيّة ليست فرنسيّة فحسب، ولا إنكليزيّة فقط، ولا ألمانيّة لا غير... إنّ الباحث المنصف لا يُنكر ما لكتاب قوتة (Goethe) الألمانيّ الشعر والحقيقة من روعة رائعة، ولكن هل أتاهم حديث طه حسين في كتاب الأيّام؟ ألا ندرس كتاب الشعر والحقيقة كما ندرس كتاب الأيّام... إنّها أمثلة كثيرة يمكن أن نضربها للباحثين المنصفين، غير المقلّدين، غير المكابرين، الذين كسروا زجاجة الغرور والصلف! (12).

إنّ دراسة التفكير النقديّ عند الشمليّ تستوجب أن نكون عارفين بتسايرس ثقافته، فهي عربية طبعاً، قديمة وحديثة؛ وهي غريبة كذلك، ولعلها فوق ذلك كلّ فلسفة. إنّنا نعرف أنّ له تكويناً فلسفياً؛ فهو مولع بالفكر الفلسفيّ عند العرب وأهل الغرب، ومولع خاصّة بتاريخ الفلسفة عند العرب وعند الغرب، منذ

المصادر والمراجع

- (1) ميخائيل نعيمة المجموعة الكاملة، دار المعلم للملايين، المجلد 7، ص 13.
- (2) منجم الشملي الفكر والأدب في ضوء التنظير والتقدّد، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1985، ص 8.
- (3) المصدر نفسه، ص 9.
- (4) المصدر نفسه، ص 17.
- (5) المصدر نفسه، ص 12.
- (6) المصدر نفسه، ص 13.
- (7) المصدر نفسه، ص 13.
- (8) المصدر نفسه، ص 25.
- (9) المصدر نفسه، ص 25.
- (10) المصدر نفسه، ص 16.
- (11) المصدر نفسه، ص 16.
- (12) انظر مقدمة كتاب «الترجمة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث»: كتاب «سعون» لميخائيل نعيمة نموذجاً، لفوزيّة الصّغار الزّاوي، دار الخدمات العامّة للنشر، تونس، 1999، ص 7.

قراءة النصّ الأدبي بين النقد والتأويل

مفيدة الجلاصي المرزوقي (*)

الإبداع «في صوره الخيالية والواقعية وفي إيقاعه ومضمونه، يعود بشكل أو بآخر إلى أن يكون عملاً لغوياً» (3).

وتتبدو اللغة مجموعة من العلاقات بالنظر إلى طرق إنشائه أو إبداعه وتركيبه. فلغة اثرها الفاعل في الإنسان بما تحبّه من وقع جمالي في نفسه وفكره وهذا ما بيّنه الأستاذ توفيق الزيدي في معرض حديثه عن متصوّر الواقع الأدبي، فأشار إلى هذه الظاهرة المرتبطة بالعنصر الجمالي بوجهيه المحسوس والمجرد «فأما الجمالي المحسوس فتتركه الحواس الخمس في كلّ مكان وزمان... وللجمالي وجهه الثاني وهو المجرد، ذلك الذي يوفره الفنّ عامة... إنّ ما يحدّثه الجمالي بنوعيه هو الذي سُمّي وقفاً» (4).

ويربط الوقف بما يسمى بالانفعال الذي يحدثه النص الشعري في الناقد القارئ لذا «تثقلت بذور النقد في التعبير الانفعالي وتثقلت كذلك في التعبير بواسطة اللغة.

لاشكّ في أنّ النقد الأدبي يعدّ من العلوم الإنسانية، فمجاله يتسع بتوسّع البحوث الأدبية والفكرية ولا أحد اليوم يقادر على الطعن في شأن الدراسات والمتاهج والنظريات النقدية لما اكتسبته من أهمية قصوى، باعتبارها مطيّة للفصوص في دقائق القضايا الأدبية أو هي «مفتاح التحكم في كلّ بحث، ومجروح كلّ دواية» (1).

ولا غرو أن يختلف النقاد والأدباء والدارسون حول مسألة تناول النصّ الأدبي وقراءته وتحليله كعمل إبداعي ومن ثمّ الوقوف على ما يختزنه من دلالات. ومن هنا رأى «فوكو» أنّ الناقد يعالج العناصر الدلالية وفق النظر إليها من زاوية، أنها مستقلة عن المعاني المتعدّدة التي تقوم بحملها والتعبير عنها، أي أنّ العناصر الدلالية المكوّنة للنصّ تمثّل وحدات أو قُل جزئيات وقطعا تقوم بوظيفة مركزية في النصّ» (2).

كما يتبيّن لنا أنّ الناقد ينطلق من رؤية نقدية جمالية عند تناوله للأعمال الإبداعية، من حيث أنّ النصّ

(*) باحثة، تونس

وكانت بين الوجدان والعقل المزوجة حيناً والمراوحة أحياناً أخرى. وهو ما كانت عليه العلاقة بين وظيفة «التعبير» ووظيفة «التقييم» (5).

ولعلّ بما يحدثه الأثر الأدبي من وقع في الناقد والقارئ مرتبط بقدرة الشاعر والأديب على الإبداع «واختراع الكلمة أي في قدرته على امتلاكه ناصية اللغة وتسخيرها لا في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه فحسب بل في كيفية استخدامه لألفاظها وعباراتها ومكوناتها» (6).

وهذا الإبداع أو الاختراع للكلمة يمثل عنصر العبقريّة لدى الشاعر الذي «لا بدّ أن يصدمنا مرّة بعد مرّة بأشكال من اللغة غير متوقّعة حتّى نعي ما يريد أن يقول» (7).

ولقد انشغل طه حسين بالمستوى البنيوي للفصيدة العربية فاهتمّ باللغة الشعرية وبمستوى التعبير الشعري لدى الشعراء الجاهليين وفي صدر الإسلام فبحث في العديد من القضايا اللغوية والدلالية التي رآها أساسية في تحليل مضامين الشعر العربي وإصدار الأحكام النقدية. فوقف عند المعاني التي أرادها الشاعر فقال: «لقد: ولم تحشمني ألفاظه الضخمة وقوافيه الغلاظ، ولم تكلفني تمتّع المعاني ولا الدخول في تفصيلها» (8).

وفي ظلّ هذه القراءة قرّر طه حسين «البحث في الأدب القديم باعتباره أساساً من أسس ثقافتنا الحديثة لأنّه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة» (9). لذا قرأ طه حسين النّصّ العربي ولاسيما الشعري منه، فاهتمّ ببنيته التركيبية وبنيته الدلالية بما يتضمنه من عناصر ملابية كالمجاز بأنواعه من تشبيه واستعارة وكناية، وبما يتّسم به من بنية فنية تعتمد على الموسيقى والوزن والقافية وحسن في مستوى الترابط بين الجمل داخل النّصّ الشعري.

نحو قراءة ملائمة للنّصّ:

إنّ الحديث عن قراءة النّصّ قراءة نقدية يثير لدينا إشكالية أنواع القراءات التي تختلف باختلاف نوع

النّصّ الذي يتناوله النّاقّد، إذ تصفّ النصوص بحسب الحقول المعرفية ومجالات العلوم الإنسانيّة فنجد النّصّ الدّيني والتراثي والحضاري والفكري والفلسفي والتاريخي والعلمي والجمالي والأدبي والنقدي. وقد اهتمّ نعيم الباني بظاهرة الاحتفاء بالنّصّ التي اعتبرها ظاهرة حديثة في النقد الحديث، فلاحظ أنّ في عناية الدّراسات بالنّصّ أربع فترات متعاقبة، ولكلّ فترة منها رؤيتها المميّزة، فأما الأولى فقد «احتفلت بالعلاقة بين البيئة / الإطار الخارجي والنّصّ ومعظم الدّراسات التاريخية والاجتماعية نصبّ في هذا النطاق، والثانية احتفلت بالعلاقة بين الكاتب/ المبدع والنّصّ ومعظم الدّراسات النفسية التي تركز على المصدر والنشأة نصبّ في هذا المجال، والثالثة احتفلت بالنّصّ ذاته رؤية وبنية وتناج، ومعظم الدراسات الشكلانية والسميائية والأسكنية والبنوية نصبّ ضمن هذا المحور، والرابعة/ الحالية تحمّل بإبراز العلاقة بين القارئ / المتلقي وبين النّصّ، وكذا الدّراسات التي تنطلق من مسائل التّقبل والاستقبال، وتتركز على نظريات التّلقّي والاستجابة الجمالية تدور في هذا الميدان» (10).

ولاشكّ في أنّ هذه المراحل التي وقف عندها نعيم الباني «متعاقبة غير منقطعة عن بعضها البعض، ولا بدّ أن تستفيد كلّ مرحلة من سابقتها. على أنّ ظاهرة تلقّي النّاقّد للنّصّ الإبداعي تقوم على آلية خاصّة بالنّاقّد عند قراءته ذلك النّصّ وتناوله بالتحليل والدّرس والتّقييم، وذلك مرتبط بعملية العمل الإجرائي النقدي عندما يقوم بتفكيك رموز ذلك النّصّ بإدراك دلالاته وفهم أبعاده. فيكون قارئاً متخصصاً يسير بقراءته أبعاد النّصّ عبر أدوات نقدية وجهاز معرفي، وغالباً ما تنتهي القراءات بكشف أغوار النّصّ وإعادة إنتاجه واستطاقته وتقديعه إلى الجمهور العادي بحلّة جديدة وإضاءة جديدة وفهم جديد» (11).

على أنّ القراءات النقدية للنصوص الإبداعية مرتبطة بتقنيات الحقول والإبداع لدى المشعّ. فالقراءة النقدية

رموز الدلالة المتشابهة» (15). وتصبح القراءة بهذا الشكل مرادفة للشرح والتفسير والإيضاح والتأويل والفهم والكشف والتعرّف. ومن هنا ارتبط مفهوم القراءة والدلالة ارتباطاً عضوياً، بحيث تصبح «القراءة إنتاجاً للدلالة على نحو ما، سواء أكانت الدلالة تلك مستظهرة من النصّ عن طريق قارئه، أم أضافها القارئ لكن بفضل النصّ الذي حفّز القارئ إلى إنتاجها دون غيرها لفك مغاليقه والوصول إلى فهم ما يؤدّ قوله، لا مطلق الفهم» (16).

بهذا لا تفصل عملية القراءة عن التفسير والتأويل من حيث أنّها فهم للنصّ وتعرّف على مضامينه تؤدّي بنا إلى تفسير لذلك النصّ. وذلك التفسير يفسح المجال لقراءات تأويلية مفتوحة على فضاء دلالي لا ينغلق. ومع افتتاح الدلالة والقراءات التأويلية يمكن التساؤل: ما حدود التأويل؟ لا شكّ في أنّ الإجابة عن هذا التساؤل مرتبطة بما للمتلقي / القارئ من حرية في فهم النصّ، وفي فهمه بعيداً في التأويل والتفسير، ومن هنا «تتحوّل «الفهم» بين المتلقين، فتتعدّد القراءات بتعدّد اللغات، في الفهم، من متعلق أنّ القراءة ما هي إلّا عملية معالجة للفهم والتفسير والتأويل ويستحيل تطابق اثنين وتساويهما في إجراءات المعالجة» (17).

وفي الحقيقة إذا سلّمنا بأنه لا حدود للتأويل، فإنّنا نقرّ بالتمحيّ الذاتي في النقد. وهذا يجعلنا نبتعد عن الموضوعية في المقاربات النقدية التي يجب أن تقوم على أسس معرفية تنأى بنا عن الأحكام الانطباعية المورغة في الذاتية دون قيد أو حدود في حين «أنّ القراءة ما هي إلّا محاولة فهم المحتوى والتعرّف على المضمون وكشف المغزى الكامن في النصّ الأدبي» (18).

ومع ذلك فإنّ لنا نقد المتلقي القارئ للنصّ حضوراً ودوراً في إعادة تشكيل النصّ تشكيلاً جديداً، وهذا التشكيل الجديد ينطلق من تفاعله بالنصّ الذي يتناوله بالدرس والتحليل والتأويل، فكلّ قراءة تعكس شخصية

لنصّ مسطح لا يقدّم إلّا معنى واحداً، تختلف عن القراءة النقدية لنص يعتمد على الإيهام بما يتضمنه من شحنات وطافات لغوية ومعنوية، إنه ذلك النصّ القابل للتأويل لأنّه «يسلك سبل الترميز والأسطورة والانزياح والإيهام... يشي بوفرة من المعاني ويُسّطي كثرة من الاحتمالات والتساؤلات، وهذا النصّ الأدبي الخلاق العظيم ففيه الواحد يساوي الثلاثة والأربعة الخمسة إلخ...» (12).

ولا نظنّ أنّ النصّ القابل للتأويل وللقراءات المتعدّدة يضيره أن ينتهي النقد إلى دلالات تختلف عمّا أرادته المبدع بل لعلّ ذلك يسهم به أكثر ويزيده قوّة وثراء عندما يكون نصّاً قابلاً للتلقي بما يختزنه من استجابة جمالية - ومثل هذا النصّ يمنح الناقد دوراً لا يقلّ أهمية عن دور المبدع إذ يعدّ مؤلفاً آخر لذلك النصّ بما قدّمه في تحليله من دلالات وبما أصبغ عليه من قيمة جمالية، فإنّما كان «المبدع هو المؤلف الأوّل للنصّ عن طريق التشكيل فإنّ الثاني هو المؤلف الآخر للنصّ عن طريق إعادة التشكيل وصياغة الرؤيا» (13).

وهكذا يتوحّد عمل المبدع والناقد القارئ مع أنّنا يجب أن نفصل بين وجهات نظر المبدع والناقد، كما أنّه علينا أن نضع في اعتبارنا مسألة الاختلاف النفسي والاجتماعي والتاريخي بين الطرفين، أضف إلى ذلك إشكالية التعارض بين المدارس الأدبية والنقدية في عملية التلقي الجمالي للنصوص المفروضة أو المفقودة وقابلية تلك النصوص للتأويل القائم أساساً على الفهم والتفسير والتطبيق عبر محاولة استبطانها وعندئذ يفتح أمامنا عالم فسيح وفضاء قصي من الرؤى المتغيرة لطافات النصوص وإمكاناتها التي لا حدود لها في الزمان كما في المكان» (14).

ويُصبح عمَلُ القراءة المتعدّدة مرتبطاً بما يسمّى «افتتاح الدلالة» على قراءات غير منتهية للنصوص الإبداعية للوصول إلى مضامين مختلفة ومتعدّدة لتلك النصوص فكانت «القراءة التأويلية أهمّ آليات النظر اللغوي لفكّ

بها ومشغول، ويقدر ما يطرح كل نص إشكالية قراءته وتلقيه يطرح إشكالية شعرية ومهمة هذه الشعرية ووظائفها» (23)

إن هذا التقاطع بين مستوى جمالية الإبداع ومستوى جمالية القراءة والتلقي يدعونا إلى إثارة مسألة «البلاغ الأدبي» بين المبدع والمتلقي أو طبيعة العلاقة بين المبلغ والبلاغ وهي علاقة على درجة كبيرة من التعقيد «فالناقد الأدبي لا يعدو أن يكون متلقيا ولكنه متلق من نوع خاص، إنه متلق شحذته التجربة، ورفدته أطر معرفية متنوعة، بعضها إيجابي كإلمامه بثقافات عصره وتراث أمته، وبعضها وقائي كاستيعابه لمقاييس السلامة اللغوية والعروضية» (24).

القراءة التأويلية والنص الحضاري:

تتعلق مسألة القراءة التأويلية بالنظرة النقدية للمتلقى الذي يتوصل بالشرح والتحليل للنصوص الإبداعية وطريقته في تدويل تلك النصوص وما يعتمد من أدوات لقرينة أو أسلوبية تميز وجهة نظره النقدية ورؤيته في فهم النص الإبداعي والغرض في دلالاته ومضامينه باعتباره خطابا موجهًا إلى القارئ في سياق تاريخي واجتماعي، لذا فالاهتمام بالجانب الوظيفي والسياقي للنصوص يتطلب دراية بالسياق الحضاري المنفتح على مجموعة من القضايا التي عالجهها الأديب المبدع في نصه الذي يعتبر «خطابا اجتماعيا لا يمكن فيه بحال أن تنقطع الألفاظ ومعانيها عن سياقاتها المتصلة بها. وبالتالي فالنصوص الأدبية ينظر إليها كذلك على أنها جزء من عملية معقدة، اجتماعية وثقافية» (25).

ومسألة الاهتمام بالسياق الحضاري للنصوص الإبداعية ولاسيما الشعرية منها، مسألة متصلة بالأسلوبية. لأن الأسلوبيين «صاروا ينظرون إلى عملية القراءة على أنها تفاعل خلاق بين الكاتب والنص والقارئ والسياق، وأنه لا يمكن إهمال عنصر منها. وهنا تكون القراءة نوعا

صاحبها الفكرية والأدبية. ومسألة الممارسة القرائية قد شغلت العديد من النقاد، لعل أهمهم «رولاند بارت» (Roland Barthes) الذي يرى أن القارئ لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ بل يأتي محملا بروافد ثقافية وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي ويمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق أو معرفة فطرية تشكل البناء القبلي للفهم أي البناء المعرفي والأيدولوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم» (19).

وبهذا الموقف يخرج أو ينتج القارئ نصا آخر بما يقدمه من تأويل لنص إبداعي وبذلك تتراكم النصوص التأويلية المنتجة المنطلقة من نص إبداعي معين وتختلف في تلك النصوص شخصيات القراء باختلاف مواقفهم وأحكامهم وظروف العصر الذي عاش فيه كل قارئ ذلك أن نظرية قراءة النص ليست عنصرا واحدا، بل إنها تضم العديد من الاتجاهات التي تحاول أن تشرح طبيعة عملية القراءة وما يترتب عليها من التفاعلات التي ينتج أفاقا تأويلية واسعة» (20).

والقراءة بهذا تصبح مساهمة في تأويل ما سكت عنه النص الإبداعي «وهنا يكمن سحر القراءة التي تأسرنا في نطاق الصمت فتحقق جمالية التقبل من خلال التغلب على تعقيدات التأويل في توازن بديع» (21).

ومن هنا يصبح المتلقي الناقد مهتبا للإبداع أيضا عندما ينتج دلالة النص ومضامينه الغائبة عن المبدع الأصلي «فإذا كان الخالق يصنع الرسالة فإن جمالية تلقيها أو قراءتها هي التي تنقلها من مستواها الغفل الصامت إلى مستواها الحي الناطق» (22).

وهكذا فالكتابة الأدبية الإبداعية ولاسيما الشعرية منها تخلق متلقيها الذي يقدم قراءة لا تقل أهمية في مستواها الجمالي عن جمالية النص الإبداعي، لذا «فالعلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي فضاء مشحون

فهـ «طه حسين» عندما يتناول الشعر الجاهلي بالتحليل والدراسة فإنه يتنطلق من قراءة وصفية يبرز بها موقفه منه ويعتبر عن انطباعه إزاء ما يقرأ، فتستحيل العملية النقدية عنده إلى عملية إبداعية بما «يشير» من خيال وصور وعواطف لديه» (30).

كما أنّ دراسة الشعر الجاهلي قراءة جديدة وحديثة تربط الناقد بترائه ويجذوره الحضارية وهذا ما أكد عليه طه حسين عند دراسته هذا الشعر فقال: «يظلّ قوماً للثقافة وغذاء للعقول لأنه أساس الثقافة العربية، فهو إذن مقومٌ لشخصيتنا، محققٌ لقوميتنا، عاصمٌ لنا من الفناء في الأجنبي، معينٌ لنا على أن نعرف أنفسنا» (31). هذا الهاجس في اعتبار الأدب القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة هو المحفز الأوّل لدى طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي وتحليل مضامينه الذاتية والموضوعية دون «أن تحمسه ألفاظ الضخمة وقوافيه الغلات، ولم تكلفه تحقّق المعاني والدخول في تفاصيلها» (32).

وقد ندرك أهمية ما قدّمه طه حسين من قراءة تحليلية نقدية للشعر الجاهلي رغم ما شاب هذه القراءة من شك في الروايات التي تناقلت أخبار الشعراء، لأنه كان على يقين بالطاقات الإبداعية وفيما تختزنه النصوص الشعرية من قيمة أدبية باعتباره موروثاً حضارياً متنوع المصادر ينص بالحياة ويغزّر بالعاني يقدم لنا عالماً جمالياً يعتبر عن الحياة والواقع يجعل القارئ الناقد متقبلاً على ذلك العالم البعيد «فتصبو إليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين» (33).

لقد قدّم طه حسين قراءة نقدية للشعر الجاهلي عبّرت عن رؤيته الجمالية الخاصّة به في فهم هذا الشعر إنّ في المستوى اللغوي أو الأسلوبي أو المنهجي، وقراءته تلك عكست وعيه بقيمة النصّ الشعري الجاهلي باعتباره موروثاً حضارياً يستدعي الوقوف عنده وتأمله تأملاً جليداً انطلاقاً من موقف الشكّ الذي لا يرتفع بالناقد

من التفاوض مع النصوص يتسكّض عنه عالم معرفي للنصّ» (26). والمقصود بالعالم المعرفي التمتكّض عن قراءة الناقد المتلقّي لنصّ إبداعي معيّن هو ذلك الاختلاف في القراءات من ناقد إلى آخر لنصّ إبداعي معيّن. «وهذا الاختلاف مرّده ببساطة إلى آخر تعامل مع اللغة إمّا هو عملية يتدخل فيها الفهم، وهو في جميع الأحوال مُبدع أو مُنشئ للمعنى إنشاء» (27).

ويبدو أنّ إنشاء المتلقّي لمعانٍ جديدة يدخل ضمن فهم النصوص الشعرية القديمة، ولاسيّما في الشعر الجاهلي لدى العديد من النقاد الذين درسوه وحاولوا فهمه مع أنّه قد «ضاعت» من أيدينا الخلفية الثقافية التي كانت موجودة في عقول معاصريه الذين كانوا يتخاطبون به والتي هي أمر لا غنى عنه في تفسيره. ولا بدّ من أن تتجه جهود الباحثين إلى أن تعمل بدابّ على إعادة بناء هذه الخلفية» (28).

والمطالبة بفهم الشعر الجاهلي في حياته جيّ معالجة بفهم الخلفية الثقافية والاجتماعية-الطائفة عنها ذلك الشعر، «وهنا نقرأ القصيدة في ضوء الخلفية الثقافية التي نفترضها بين قائل القصيدة ومتلقّيها الأوائل... فكل معرفة بالتراث القديم مفيدة في إلقاء الضوء على شيء». فالثقافة العربية القديمة يظهر عملها في الشعر واضحا، ولها ما يشبه المسيرة في وجدان الشعراء وعقولهم «وقد يكون من الواجب أن يتجه البحث إلى استخراج العناصر الثقافية التي يتولّد عنها شعر الشعراء» (29).

إنّ النظر في الشعر الجاهلي وفهمه في إطار خلفيّة ثقافية لا بدّ أن يكون في ضوء الاتجاه الأسلوبي الحديث الساعي إلى إعادة بناء تلك الخلفية من جديد. وهذا الاتجاه الحديث «يعمل كثيرا على مسألتي «الأساليب» و«الصياغة» في البحث الأدبي بل «ويجعل منها محوري العملية الإبداعية والتجربة النقدية جميعا» لدى الناقد الفرنسي «جوسيف لانتون».

عن تلك التعليقات الوثائقية أو التاريخية أو اللغوية البلاغية أو الانطباعية فحسب، وإنما يُسلّمنا إلى فكر نقدي متطور له خصائصه الدلالية والتعبيرية بفاهيم وقيم معرفية مؤسسة على قراءة جديدة لها جهازها النظري في التلقي للنص الشعري وفهمه ومن ثم تحليله في المستوى الإجمالي أو الاستقرائي الراصد لمكونات الشعر الجاهلي ومحاوره الدلالية أو مضامينه.

وهذا الأمر يجزئنا إلى التساؤل حتمًا عن كيفية محاكاة النص وفهمه، والمحاكاة للنص الإبداعي ترتبط بقراءة الناقد لذلك النص وبالتالي فهمه له بما لديه من وعي لا يدرك ما به يختزنه النص الأدبي من دلالات وأبعاد عبر منهج نقدي يؤدي لا محالة إلى نوع من «التماهي» بين المؤلف والمؤهل يفضي إلى لون من التأويل قائم على التعاطف، من لدن القارئ ذي إمكانيات خاصة قادر على أن ينتقل في الزمن إلى الماضي، وأن ينفذ من «مادية» الأصوات أو الحروف إلى «روحانية» النص والمؤلف قارئ ذو شغافية» (34).

على أن هذا التماهي مرتبط **بالإداعي** الذي يقدمه الناقد القارئ للنص، وهو فهم يختلف باختلاف زمن إنشاء النص وإنتاجه، لأن عملية التأويل للنص الإبداعي لا تأتي بمجرد انتهاء المبدع من إنتاج نصه، بل لا بد من مضي فترة زمنية تتيح بعد ذلك فرصة تأويله. ومن هنا فمن الطبيعي أن «يصبح النص ساحة لتلقي عندها مجموعة من التأويلات المتعارضة» (35). وبهذا يفرض التأويل نفسه على المتلقي الناقد القارئ فيغدو تأويلاً تفسيرياً للنص الإبداعي، ومن هنا يصير «التفسير كتابة ثانية للنص» (36).

وهكذا يخلق التأويل علاقة جدلية بينه وبين النص الإبداعي بما يقدمه الناقد من فهم تفسيري تحليلي لذلك النص، فإذا كان المبدع يقيم علاقة لغوية دلالية بينه وبين نصه فإن الناقد يقيم علاقة تأويلية واقعية بينه وبين ذلك النص. «ولهذا لا يعدّ التأويل خطاباً هامشياً يعيش حالة

على النص بل هو فعل إدراك ومعرفة، في جهره بما كتبه النص» (37).

ومهما يكن من أمر، فما يقدمه الناقد عبر قراءته التأويلية لنصوص أدبية معينة إنما هو استحضار لتلك النصوص من الماضي أو استدعاء لها من ذلك الماضي ويبحث لها من التاريخ لأن «النقد عمل فاعل في قراءة الماضي، وهو لا يتحدد بماض صامت يُستنتق في الحاضر، بل إنه الحاضر نفسه في صيورته وعلاقاته وصراعاته من أجل اكتساب تعريف له» (38).

ورغم ذلك لا يمكن أن يمنح التأويل سلطة مطلقة للناقد في عملية استطاقه للنص، لأن النص نفسه يأبى على التأويل ممارسة هذه الحرية المطلقة وذلك مراعاة لطبيعة النصوص الأدبائية وما يحكمها من عوامل الزمان والمكان والظروف المختلفة التي نشأت فيها تلك النصوص. مع أنه لا يمكن أن لا تنتهي إلى تفسير نهائي للنص الإبداعي، أو تأويل يؤدي بنا إلى اليقين فكلما يتفهم ذلك النص كان مدعاة للقراءة وللتنصير وللتعبير والاستطاف التأويلي، ولاسيما إذا كان ذلك النص ذا طبيعة رمزية وهذه الطبيعة الرمزية الملائمة لكل فعل إبداعي هي ما يكشف عنه «بيار باربيريس» في قوله: «كل نص فهو مستتر واحتياطي حتى أكثرها علانية وجماهيرية، كل نص هو كلام سرّي ومقطع، كتابة رمزية، بدءاً من ألواح هاملت، إلى مذكرات سان سيمون السرية، مروراً بمسودات باسكال، فهوامش بابل الكثيرة، لذلك أعطى النقد الحديث الاعتبار للمقطع والمسودة ولما قبل النص أو لما حول النص، ولم يعد يكفي بالروائع التي تبجلها المؤسسات الرسمية» (39).

النقد والمشروع النهضوي الحضاري :

اهتمّ النقاد والدارسون العرب اهتماماً كبيراً بقضية قراءة النص وتحليله، ولاسيما مع بدء بوادر النهضة العربية الحديثة. فكان تبعاً لذلك السعي إلى إرساء حركة

نقدية عربية تحمل في طياتها مشروعا نهضويا يطمح إلى إعادة النظر في الإجراءات النظرية والتطبيقية «تطلق من المعطى التراثي العربي ويستثمر المعطيات النقدية الغريبة». فكان لابد أن تنشط الدراسات الأدبية والنقدية عندما تمّ الاتصال بالثقافة الغربية» (40).

وقد أتاح ذلك الاتصال للثقافة الغربية فرصة التمازج بين أحكام النقد العربي وأحكام النقد الوافدة والقيام بعملية تصنيفها في مرحلة شهدت أفاقا جديدة في اتهامات الأدب العربي وأجناسه وقيمه الأدبية والجمالية الفنية، فكان «دعاة التمرّد الذين زعموا أنّ اللغة المنوالية لم تعد قادرة على استيعاب تجارب العصر ومعطياته» (41).

ولاشكّ في أنّ هذا التمرّد قد أفرز مناخا فكريا جديدا أبرزت آثاره خاصة في الاتجاه الرمزي في الشعر، الذي رسم مسالك بعيدة في التعبير عن حاجات الشعراء وانفعالاتهم في توظيف الرمز والأسطورة وأصبح الشاعر يتبنّى مفاهيم لغوية لا يهتمها خروجهما على الموضاعات فإذا باللغة تستحيل إلى لغة الصدمة والمهارة، لغة التحنن التغييرى والبناء بعد الهدم» (42).

لقد كان المسلك الرمزي الذي اتّخذه الشعراء محملا بطاقات دلالية بما تنطوي عليه من إشارات رمزية لا تحيل إلى مبان معيّنة ومحدّدة، وكان ذلك دافعا إلى تعدّد القراءات والتبويضات والتأويلات لدى النقاد عندما يتناولون عملا إبداعيا معينا. فلكلّ ناقد وجهة نظر معيّنة أو اتجاه لغوي معيّن يستثمره في تحليل ذلك النصّ تحليلا قد يجعله خارج دائرة السياق الثقافي والواقعي للمبدع نفسه. ومن هنا تصبح قراءة النصّ إشكالية تدعو إلى ضرورة بُعد النظر خاصة عندما يتدخل عنصر التأويل في تلك القراءة. والتأويل عنصر تراثي في ارتباطه بالمستوى التطبيقي.

والتأويل هو علاقة وطيدة بالبيان العربي لأنه يتعمى إلى أبعاد معرفية شرعية ولغوية. ففي التأويل نجد «معنى التفسير، والتقدير، والشرح والتحليل والتعليل

والتخريج، وهذه مفردات تتقاطع في بعض مفاهيماتها المعجمية والوظيفية، ولكلّ مفردة منها بعض المهمّات التي تنفرد بها عن غيرها من هذه المفردات» (43).

ولاشكّ في أنّ التأويل يسعى إلى إجلال ما في النصّ الإبداعي من أبعاد دلالية عميقة تقترب من إدراك القراء. ولذلك فعلى الناقد المؤل أن يدرك دقّة ما يقوم به من عمل نقدي عند قراءته للنصوص الإبداعية وخاصة منها الشعرية لأنه في حاجة أكيدة إلى خبرة لغوية واسعة بطرق العرب اللغوية، كما أنّه في حاجة إلى مخزون معرفي يؤهّله إلى اكتساب القدرة على التأويل (44). وهذا المخزون المعرفي مرتبط بالثقافة اللغوية التي تتخذ معيّة لتفسير النصّ والغوص على أبعاده المعنوية والدلالية، وبالتالي قدرة ذلك النصّ على احتمال وجوه التأويل المسند إلى علوم العربية من لغة ونحو وصرف وبلاغة لتتعرّف على تجارب الأدباء والشعراء ومدى عمق تلك التجارب من خلال ما أبدعوه من نصوص إبداعية تتحمل قراءات تأويلية متعدّدة لأنها ثرية بإبداعها اللغوية لأنها نصوص «مشكّلة» ذلك أنّ النصّ المشكّل هو ذلك النصّ الذي «يحتاج إلى زيادة تأويل، هو ذلك النصّ الذي فيه من الخفاء والعمق للمعري وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيرا من إشكاليات القراءة. وكذلك النصّ الذي جاءته الإشكالية من معوقات بعضها يتصل بالمبدع من حيث عدم كفاءة الخبرة الإبداعية، وما تحدّثه هذه الخبرة الضعيفة من ضعف القرائن وتشتتها، وعدم كفايتها في التعبير عن التجربة تعبيراً كافياً» (45).

وهكذا يرتبط التأويل بقوة الخبرة الإبداعية للشاعر أو الأديب، وتتجلّى تلك الخبرة في النصوص التي يبدعها وما تقوم عليه من نظام لغوي وبياني وبلاغية ودلالية ممّا يجعلها في مستوى معرفي وأدبي يؤهلها للكفاءة التأويلية عندما تسترعي اهتمام النقاد فيتناولونها بالتحليل والشرح والتفسير والتقويم.

وهكذا تقدّم القراءات التأويلية رؤية نقدية تحمل تصوّرا

لواقع النقد العربي الحديث. لذا عمل على تقديم قراءة نقدية تسير في اتجاه الشرح والتأويل بعيدا عن المنهج النقدي القديم المعتمد على الجوانب البلاغية للشعر، فدعا إلى تناول النصوص الشعرية في دلالاتها وأبعادها ومضامينها المتنوعة. ومع ذلك كان يسعى سعيا حثيثا إلى تحليل تركيب القصائد وبنائها ومدى مساهمة هذا التركيب في صياغة المعاني من خلال الأصوات والنغمات باعتماد الذوق مقياسا لقراءته النقدية المقترنة بالتفكير المعتمد على التأمل العميق لإدراك مضمون القصائد.

ومهما يكن من أمر فإنَّ النقد أمر ضروري وحيوي، ومهما اختلفت المذاهب والاتجاهات النقدية فإنَّ «النقد يؤسس - دائما - لبدايات كلام آخر» (46) كما يقول أدونيس. بل هو «أكثر من قراءة: ليس تفسيرا للنص أو تأويلا وحسب إنه معرفة، أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقا من النص واستنادا إليه» (47).

جماليًّا في دراسة الأدب ونقده. وكذا الشأن مثلا لدى طه حسين الذي قدّم لنا عبر نصوصه النقدية رؤية نقدية ذات أبعاد جمالية عكست إدراكه للنصّ الشعري العربي القديم وحاول عبر قراءته لذلك النصّ تجسيد ما يؤمن به من قيم فنية وتعبيرية وفكرية أدبية وثقافية. كما برهن في نظرنا على معرفة وطيدة بالنص الشعري العربي وقدرة على تحليله تحليلًا تأويليًا في نظرنا باعتباره نصًّا حضاريًا قبل أن يكون نصًّا أدبيًّا، لذلك ولج ذلك النص بكل ما حواه من مفاهيم اجتماعية في سياقها التاريخي وظروفه الذاتية والموضوعية. وكان واعيًا تبعًا لذلك بالسياق الحضاري لذلك النص بكل أبعاده الثقافية والسياسية، وعلى أساس ذلك الوعي سعى إلى تقديم تصوّره في فهم ذلك النص ودرسه في ضوء واقع معيّن نشأ فيه. وهذا التصوّر الذي قدّمه طه حسين حمل خطابًا نقديًا تضمّن قراءة تأويلية للنصّ الشعري العربي القديم في المستوى النظري والتطبيقي، قراءة تستجيب لما ينشده من أهداف إصلاحية

للمصادر والمراجع

- (1) عبد العالي يوطيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، بحث في علامات النقد، 1997، ج. 26، ص. 68.
- (2) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ص. 53.
- (3) عوض بن مبرور الجبيري، بهاء المعاني عبد القادر الجرجاني، علامات في النقد، عدد خاص، قراءة النص، المجلد 10، ج. 39، ص. 28.
- (4) توفيق الزيندي، جدلية المصطلح والطريقة النقدية، قرطاج 2000، تونس، ط. 1، 1995، ص. 42
- (5) المرجع السابق، ص. 44.
- (6) عوض بن مبرور الجبيري، ساء المعاني عبد القادر الجرجاني، علامات في النقد، ص. 29.
- (7) شكري محمّد عياد، مدخل إلى عالم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، 1982، ص. 67، انظر أيضا عبد الرحمن بن محمّد القمود، في الإبداع والتلقي، عالم الفكر، المجلد 26، عدد 4، 1997، ص. 166.
- (8) طه حسين، حديث الأربعاء، ج. 1، ساعة أخرى مع ليده، ص. 68.
- (9) المرجع السابق، ص. 13.

- 10) نعم الياسي، أصناف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ص 106.
- 11) المرجع السابق، ص 109.
- 12) المرجع السابق، ص 111.
- 13) المرجع السابق، ص 115.
- 14) المرجع السابق، ص 116.
- 15) علامات في النقد، ص 92.
- 16) محمّد ربيع العامدي، علامات في النقد، ص 95.
- 17) المرجع السابق، ص 104.
- 18) ليلى باعشن، نظريات قراءة النص، علامات في النقد، ص 113.
- 19) المرجع السابق، ص 119.
- 20) المرجع السابق، ص 122.
- 21) المرجع السابق، ص 122.
- 22) نعم الياسي، النقد التكاملي، ص 129.
- 23) المرجع السابق، ص 130.
- 24) محمّد فوّح أحمد، عنده (إبداع وتجربة النقد لأدبي، مجلة فصول، م 1، ع 4، 1991، ص 84.
- 25) السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين العبرة الحكيمية وأدى الإعادت لأسلوبية المعاصرة، علامات في النقد، ص 162.
- 26) المرجع السابق، ص 163.
- 27) المرجع السابق، ص 163.
- 28) المرجع السابق، ص 163.
- 29) المرجع السابق، ص 166.
- 30) محمّد فوّح أحمد، عناية الإبداع وتجربة الناقد الأدبي، ص 86 انظر أيضا طه حسين، حديث الأرياء، ص 27.
- 31) المرجع السابق، ص 13.
- 32) المرجع السابق، ص 28.
- 33) المرجع السابق، ص 13.
- 34) محمّد مهدي علي، النص - التأويل، من التعاطف إلى العنف، ص 171 يميز الباحث في بحثه بين ما أسماه قراءة «التعاطف» وقراءة «المع» قائلا: «إذا كانت قراءة التعاطف استعادة للمعنى الأصلي للنص الذي قصده المؤلف وفهمه القارئ المعاصر للنص، فإنّ قراءة العنف هي إنتاج للمعنى الذي يستعز في لا وعي المؤلف، وإذا كانت قراءة التعاطف تسعى إلى التماهي مع النص ومؤلفه، فقراءة العنف تسعى إلى الاختلاف عنهما». (انظر المرجع السابق، ص 172.)
- 35) المرجع السابق، ص 175.

- (36) المرجع السابق، ص. 177.
- (37) المرجع السابق، ص. 183.
- (38) المرجع السابق، ص. 184.
- (39) انظر: بيار بيريس، النقد الاجتماعي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص. 188.
- (40) محمّد بن مريسي الخوارزمي، في تأويل للنسابة، علامات في النقد، ص. 8.
- (41) انظر قسطنطي الحمصني، سهل الورداء في علم الإلقاء، وقد تناول فيه بعض القضايا التاريخية النقدية مشيراً في ذلك إلى وظيفة النقد وقواعده كما نشأت (بعد ذلك) جماعة الديوان، وأبولو والمهجر وتوسعت الدراسات النقدية الخاصة التي حاول فيها أصحابها مقاربة قوانين النقد العربي القديم، وكشف مدى بعدها أو قربها من قوانين الانتماءات الأدبية والنقدية الوافدة فمهيدا لتصنيفها
- (42) المرجع السابق، ص. 10.
- (43) المرجع السابق، ص. 12.
- (44) في الحقيفة ترتبط التأويل بمسألة تفسير الأحلام أو الرؤى، كما ارتبط في دقة مسلكه بالقرآن الكريم باعتباره وسيلة من وسائل الاستدلال والكشف عن مدى عمق أسرار بناء النص الفكري وهو نص «حتل أوجه» كما وصفه علي بن أبي طالب وهذا مؤشر واضح إلى ضرورة توسيع نظرة المؤلّ لكتاب الله وخاصة الثقافة اللغوية في استخدام أدب في التراث العربي ولاسيما مع الخصوص الدينية في محاولة لإرباب الصدق بين المعتقد الديني لثابت وحركة الزمن، تعتبر المنظورة، لأنّه كمشهور السني يتجاوز الميدان المقدس ليشمل سائر المدين المرئية بمعنى إنتاج الدلالة وليس شرحه حسب (انظر، علامات في النقد، ص. 8-15) وانظر إيهاب سليم اليافعي، النقد التكاملي، ص. 111.
- (45) المرجع السابق، ص. 28.
- (46) أدونيس، خواطر في النقد، فصول، تحدث النقد الأدبي لعربي الحديث، ص. 160.
- (47) المرجع السابق، ص. 160.

أدب البحر في الرواية العربية

عبد الله أبو هيف (*)

1 - البحر وأدبه :

على الثقافة التي تكونت لإنسانه في قعر الطبيعة إزاء أغنى ظواهرها وأخصبها يتابع للمعرفة المتجددة بما هي مباحج الحياة التي لا تتاح إلا بارتياحها وغوص التجربة.

ومن مجاذب هاتين الحالتين نشأ أدب البحر الذي يكون فيه البحر فضاء للمعنى الأدبي، أو كما قال أحد دلمسي أدب البحر: «يستهدف التعبير عن عالم البحر، فيكون البحر موضوعاً للرئيس المؤثر في الأحداث والشخصيات، وفي الرؤية الكلية للمعمل الأدبي» (ص 7). وقد تلمدت الأجناس الأدبية التي صورت البحر، من الأسطورة والملحمة والحكاية إلى الأحداث في القصة والرواية والشعر والمسرحية، إنه موضوع في الأدبية وفي الشعر الجاهلي وفي «الف ليلة وليلة»، مثلما هو موضوع أدب المرشدين البحرية وأدب الرحلات، قبل أن يصبح موضوعاً لعدد كبير من الأعمال الهامة في الأدب الحديث، كما هي الحال مع الشعر الرومانتي الأوربي، أو روايات هرمن ملفل الأمريكي، أو قصص بوفليانيف الروسي على سبيل المثال.

ثم غما أدب البحر لدى الأدباء العرب، ونشير في هذه الأملحة إلى أهمهم، فهناك حثاً مينة في روايات متعددة، والصاقد التهورم في روايته «من مكة إلى هنا»

كان البحر في الأدب رمز حضارة وعلاقة ذاتية وحضارية تتطلع إلى معرفة العالم وامتلاكه مشكلات الوجود البشري وتجلياته السلمية والأمنية، لكنه، لكل ظواهر الطبيعة العصبية على الإنسان صار فضاء توق لا ينتهي للانتصار على الخوف والمعجز وقد تلامح في رؤية البحر، منذ مغامرات العقل الأولى، جالتان حالة ألا يركب المرء البحر، وحالة التحدي التي تستيعب ذلك.

لنتذكر تعبيراً عن الحالة الأولى توصية هزيود في كتابه «الأعمال والأيام» المكتوب في بداية القرن السابع قبل الميلاد :

«عندما يأتي الشتاء، وتبدأ العواصف هديرها مع كل ربح، فلا تركب البحر، واشتغل بالقلحة اسحب المركب إلى الشاطئ، وأسندة جيداً بالأحجار من كل جانب، وأغلق فتحة حتى لا تفسد أمطار زيوس شيئاً فيه ثم ضع في بيتك العلة بانتظام، أئن أشرعة السفينة كما ينبغي، وعلق الدفة فوق المدخنة، وانتظر فصل الملاحة».

ولو تأملنا تاريخ أقدم البحور في الثقافة العالمية، أهني البحر الأبيض المتوسط فسجد أنه شكل محمداً للحصول

* جامعي، سورية

- جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين) :
- السفينة، دار النهار، بيروت، 1970
- محمد جلال (مصر) :
- بحر من الحب، القاهرة، 1973
- محمد صالح الجابري (تونس) :
- البحر ينشر ألواحها، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975
- يوسف القعيد (مصر) :
- طرح البحر، روايات الهلال، القاهرة، 1976
- محمود الصغيري (اليمن) :
- للمياه القديم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978
- محمد زفزاف (المغرب) :
- الأفق والبحر، الدار البيضاء، 1979
- لأربعة وجدان، وزارة الإعلام، بغداد، 1983
- محمد عزيزة (تونس) :
- البحاني والاسطراب، تونس، 1979
- الميلودي نيقوم (المغرب) :
- جزيرة العين، دار الحقائق، بيروت، 1980
- فاروق وادي (فلسطين) :
- الطريق إلى البحر (1980)
- واسيني الأعرج (الجزائر) :
- وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وزارة الثقافة، دمشق، 1981
- شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، 2001
- عبد العزيز شقيرات (الجزائر) :
- نجمة الساحل (1981)
- محمد عبده اليماني (السعودية) :
- جراح البحر (1982)
- غالب حمزة أبو الفرج (السعودية) :
- * امرأة مختلفة (1983)

(1971)، وجبرا إبراهيم جبرا في روايته «السفينة»
 (1971)، وصالح مرسي في روايته «زقاق السيد
 البلطي» (1967)، ووديع اسمندر في روايته «اللبش»
 (1980)، وليلى العثمان في روايتها «وسمية تخرج
 من البحر» (1990)، وعبد الله خليفة في رواياته
 الكثيرة، ومحمود الصغيري في روايته «المياه القديم»
 (1978) .. إلخ

أما كتاب القصة القصيرة فهم أكثر من أن يحصوا
 في كل قطر عربي مثل محمد زفزاف (المغرب) وعبد
 الله عبد (سورية) وعبد الله خليفة (البحرين) وعبد
 الحميد أحمد (الإمارات) .. إلخ

2 - الروايات العربية مع البحر :

- إن الروايات الشاغلة أو الكامنة أو المعبرة أو المشيرة
 للبحر كثيرة، وأذكر منها :
- محمد ديب (الجزائر) :
- من يذكر البحر (1962)
- وليد إخلاصي (سورية) :
- شتاء البحر اليابس، بيروت، 1965
- حنا مينه (سورية) :
- الشراع والعاصفة، مكتبة ريمون الجديدة،
 بيروت، 1966
- الياطر، مكتبة ميسلون، دمشق، 1975
- بقايا صور، وزارة الثقافة، دمشق، 1975
- ثلاثية : حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، دار
 الآداب، بيروت، 1981 - 1982 - 1983
- البحر والسفينة، دار الآداب، بيروت، 2002
- صادق النيهوم (لبنان) :
- من مكة إلى هنا، دار الحقيقة، بنغازي، 1968
- حلیم بركات (سورية) :
- عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، بيروت، 1969

- أحم البحر القديمة
- عبد الإله عبد القادر (العراق) :
- غريبان على الشاطئ الآخر
- محمد جبريل (مصر) :
- قاضي البهار ينزل البحر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989
- الخليج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996
- الشاطئ الآخر، مكتبة مصر، القاهرة، 1996
- رباعية بحري (أربعة أجزاء)، مكتبة مصر، القاهرة، 1997 - 1998
- أهل البحر، القاهرة، 2008
- محمد الدغموني (المغرب) :
- * بحر الظلمات (1993)
- نبيل بلوكياشي (سورية) :
- * عودة البحر إلى المينا (1995)
- أحمد صوفي (سورية) :
- الشيطان في دار ماجدة، اللاذقية، 1996 -
- محمود طرشونة (تونس) :
- المعجزة، تونس، 1996
- سهام بيومي (مصر) :
- خرائط للموج، القاهرة، 1997
- مجدي عبد النبي (مصر) :
- اغتيال البحر (القاهرة)، 1998
- مهدي عيسى الصقر (العراق) :
- * الشاطئ الثاني (1998)
- هاني الراهب (سورية) :
- نخسراء كالبحار، دار المدى، دمشق، 2000
- أمينات سالم (الإمارات) :
- حلم كزركة البحر، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2000
- إبراهيم الكوني (ليبيا) :

- فرج الحوار (تونس) :
- الموت والبحر والجرد، تونس، 1985
- محمد عز الدين التازي (المغرب) :
- جيلالي خلاصي (الجزائر) :
- * والحة الكلب، م. و. ك، الجزائر، 1985
- * حمام الشفق، م. و. ك، الجزائر، 1986
- * بحر بلا نوارس، منشورات (دحلب)، الجزائر، 1998
- رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983
- حيدر حيدر (سورية) :
- وليمة لأعشاب البحر، 1984
- جميل عطية إبراهيم (مصر) :
- النزول إلى البحر، القاهرة،
- محمد حسن الحربي (الإمارات) :
- * أحداث مدينة على الشاطئ (1986)
- عبد الله خليفة (البحرين) :
- أغنية الماء والتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987
- نشيد البحر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994
- حمد الراشد (السعودية) :
- إبحار في الزمن المر (1988)
- ليلي العشمان (الكويت) :
- وسمية تخرج من البحر، 1990
- إبراهيم عبد المجيد (مصر) :
- قتاديل البحر، القاهرة، 1992
- دلال خليفة (قطر) :
- من البحار القديم .. إليك، 1995
- شعاع خليفة (قطر) :

- صبحي فحمأوي (فلسطين) :
- * علية، دار الفارابي، بيروت، 2005
- * الحب في ز من العولة، دار الهلال، القاهرة، 2006
- * حرمات ومجرم، دار الهلال، القاهرة، 2007
- * الإسكندرية 2050، دار الهلال، القاهرة، 2008
- سيد البحراوي (مصر) :
- * هضاب ووديان (3 روايات قصيرة)، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006
- أحمد رفيق عوض (فلسطين) :
- * بلاد البحر، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، دار الماجد، رام الله، 2006
- بهجت فرج (مصر) :
- * عن الولد والبحر، مطبعة أيلية تاتش، المحروسة، القاهرة، ط2، 2008
- هز الدين جلاوي (الجزائر) :
- * سراق الحلم والفجيرة، منشورات أهل القلم، سطيف، 2006
- ياسين شعيل (مصر) :
- * أبناء الديمقراطية، دار الهلال، القاهرة، 2006
- شريف حتاتة (مصر) :
- * عطر البرتقال الأخضر، دار الهلال، القاهرة، 2006
- نوال السعداوي (مصر) :
- * الرواية، دار الهلال، القاهرة، 2007
- رشاد أبو شاور (فلسطين) :
- اسماعيل فهد اسماعيل (الكويت) :

3 - تاشير الروايات :

توزعت الروايات بالبحر إلى نوعين، الأول التعبير المباشر عن قضايا الوجود ضمن فضاء البحر في الزمكانية، والثاني التعبير الدلالي عن المنظورات الفكرية لدى تسمية البحر في العتبات النصية كالعنوانات والمداخلات والمقاييس .. إلخ

- ديوان البر والبحر، بيروت، 2000
- شريف حتاتة (مصر) :
- عمق البحر، القاهرة، 2002
- طالب الرفاعي (الكويت) :
- رائحة البحر (2002)
- ياسمينية صالح (الجزائر) :
- بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002
- نبيه اسكندر الحسن (سورية) :
- محراب العشق (2002)
- عاشق أئرس (2005)
- طالب الرفاعي (الكويت) :
- رائحة البحر، 2002
- سعد القرش (مصر) :
- باب السفينة، القاهرة، 2002
- علم الدين عبد اللطيف (سورية) :
- قمر بحر، دار عروة للطباعة، طرابلس، 2003
- مجدي عبد النبي (مصر) :
- اغتيال البحر، القاهرة، 2003
- نهلة البدوي (سورية) :
- بحر .. وحسون، دار إياس، طرابلس، 2003
- إقبال بركة (مصر) :
- الصيد في بحر الأوهام، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004

- عبد الواحد براهيم (تونس) :

- بحر هادئ، سماء زرقاء، عالم الكتاب، تونس، 2004
- آمال بشيري (الجزائر) :
- * فتنة الماء، دار عمون للدراسات والنشر، عمان، 2004

ثم مصاعب الحياة الذاتية عند المواطنين بعامه كقول
الراوي المتكلم مثلاً :

« شملت كل شيء بنظرة واحدة : السماء والشاطئ،
والأفق .. البحر الواسع، والطيور المحومة، والمنارة
البعيدة، والمراكب المبحرة، الباهرة الغارقة، التي لا
يبين منها سوى الصاري، ومسطحها المائل الذي أقف
عليه منذ الصباح، ووجوه البخارة التي تجمد فيها التعب
والترقب » (ص 352).

جبرا إبراهيم جبرا :

كانت روايته «السفينة» بحرية، وتدور أحداثها غالباً
في السفينة فوق البحر من مكان لا آخر حيث المعاناة
البشرية عند العرب بعامه، والفلسطينيين بخاصة.

صادق النيهوم :

تناولت روايته «من مكة إلى هنا» الأحداث الموجعة أثناء
الاحتلال الإيطالي لليبيا، وتتضمن المشكلات من شاطئ
خليج سيوت إلى الأحوال العامة الليبية الصعبة.

عالج حلمي بركات في رواياته أوضاع المثقفين
وصراعاتهم الطبقية، وجواهر الثقافة رمزي الصفدي،
بطل رواية «عودة الطائر إلى البحر» بالهموم والمآسي
وهدر الذات في الوطن العربي : «الملايين منهم كانوا
في منازلهم أيام الحرب، يصمتون للراديو، لماذا لم يكن
هؤلاء في المعركة ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لا يلومهم بقدر ما يلوم
بلاده وحكوماتها إمكانات مهدورة لا شيء في بلاده
أكثر من الإمكانات المهدورة، كأن البلاد العربية سلة
مهملات» (ص 132).

عبرت الرواية عند حلمي بركات عن مشكلات
المثقف البطل وإشكالياته في واقع الأمة العربية
المأساوي في الداخل ومن الخارج، وقد دان البطل
رمزي الصفدي ضعف البنى الاجتماعية والنظامية
كقوله : «حدثني عن الجمعيات والأحزاب لا شيء»
لا شيء يقتضينا التنظيم والعمل كفريق أين الاتصال

أعرض نماذج روائية من الروايات المنظومة سردياً
بالبحر مبنى ومعنى ومن أبرزها :

حنّا مينه :

اهتم الروائي حنّا مينه في روايات عديدة، وكانت
روايته الأولى «المصابيح الزرق» متحركة دلاليًا وتدوالياً
في ساحل اللاذقية امتداداً مع سواحل البحر المتوسط
تعبيراً عن الاستعمار الفرنسي وتشابكه مع المفسدين
للواقع الوطني داخل سورية، وهم خاضعون ومتغذون
للهدر الذاتي العام.

وتنمى أدب البحر في روايته الثانية «الشرع
والعاصفة» الباعثة للصراعات الاجتماعية والإنسانية
لدى العاملين في شاطئ اللاذقية، وأبرزهم الطروسي
الذي يواجه هذه الصراعات ما بين القائمين في البحر أو
الباقين على الأرض.

ترسّخ إبداعه الروائي عن أدب البحر في روايته
«الباطر» من خلال فعالية شخصيتها الرئيسية فكرياً
المرسلني التي تعاني من ضنك «الطيش» مصاعب
العصيد في البحر على وجه الخصوص. أما الثلاثية
الروائية السيرية «بقايا صور»، و«المستقع»، و«الرصد»
فتعالج الأوضاع الاجتماعية والسياسية سيرياً ووطنياً من
الاحتلال الفرنسي والتركّي إلى المشكلات والعلاقات
الضاغطة على الأمن والسلام.

أما ثلاثيته «حكاية بحار»، و«الدقل»، و«المرقا»
البعيد» فتدور حول سعيد حزم، وهو بحار يعاود
ذكرياته، ومنها نشأته في «مرسين»، وبقاعته في
«اسكندرون»، وعمله في «اللاذقية»، وكان والده
بحاراً كذلك، وتداخلت هذه الذكريات مع تفاصيل
سيرته من جهة، ومدى الضغوط والصراعات الوطنية
والقومية والاجتماعية خارجاً وداخلاً بين العرب
والأتراك من جهة أخرى وامتدت هذه الأحوال الضاغطة
إلى الأوضاع السياسية بين العرب والغرب أيضاً من
الاحتلال الفرنسي والإسرائيلي والصهيونية والتصهيين،

والتواصل ؟ لا وجود بين الدول العربية لاجور بين الأفراد والجماعات» (ص 23).

محمد عز الدين التازي :

تدور رواية «رحيل البحر» في مدينة ساحلية صغيرة في المغرب، من «اصيلا» إلى العلاقات الداخلية والخارجية شأن شخصيات اسبانية وأمريكية، وتتمتع منظورات كامنة جغرافية وتاريخية واجتماعية من الواقع إلى التخيل، إذ تدور الأحداث في الشواطئ وأماكنها في مقهى أو منازل أو شوارع أو غابة أو مقبرة تعبراً عن المشكلات الاجتماعية والتأزم السياسي في المغرب.

محمد صالح الجابري :

بنيت رواية «البحر ينشر الواحه» على خلل الأوضاع الاجتماعية في المدينة السياحية «الجماعات»، من خلال ذهاب شخصية «دريال» على البحر واقعياً وتخيلاً مع قرته «صمدون»، وانتقاله إلى تونس العاصمة، وبرزت دراماً أو معلماً، غير أن جوهر السرد في الرواية هو الدلالة والعلامية في تخيل الأحداث والشخصيات والقضاء الزمكاني من واقع الحياة في تونس إلى الأوضاع الاجتماعية والنفسية وصراعاتها في الفن الداخلية إثر مواجهة الاحتلال الفرنسي وهناك أحداث كثيرة ضاغطة على الشخصيات والواقع الاجتماعي، ولم تقطع عن المرجعيات التاريخية والاجتماعية والثقافية والنفسية في الوطن التونسي ومواطنيه الذين يعانون فقر الحياة، وفساد العلاقات، وخلل الوجود من الاستعمار الفرنسي إلى التهميش الداخلي الراهن.

جميل عطية إبراهيم :

إن رواية «النزول إلى البحر» أقرب إلى المجاز والتورية في مبنى النص السردى ومعناه، فقد نطق الدكتور صابر، الشخصية الرئيسة في الرواية، بعبارة البحر أكثر من مرة عن مدى النزول على البحر، ولعلها الإشارة إلى دلالة الأوضاع العامة في مصر

من خلال بحر الإسكندرية والقاهرة والمقابر والمشافي والمداير الشخصية. وهناك مضاعف بشري في قضاء البحر العلامي عن قلق التواصل الإنساني بين الرجال والنساء، وداخل النظم الاجتماعية والأخلاقية المهدورة، وضياح المصالح الشخصية في المزيد من الخلافات القضائية والراسخة للفقر والجوع واللصوصية والمهر والضرب .. إلخ

حيدر حيدر :

أفصح رواية «وليمة لأعشاب البحر» عن الأوضاع السياسية العربية الضائعة والمهدورة في العراق والجزائر على سبيل المثال، ودارت الأحداث في هذين القطرين منذ الثورة الوطنية وجبهة التحرير إلى الهزائم السياسية والاجتماعية في الحروب الأهلية والثورات المهدورة، وانطلقت الأحداث الروائية من مراحل التاريخ العربي الموحدة بتأثير الاحتلال الأجنبي الشرقي والغربي الآسيوي والأوروبي إلى الاستهلاكات والهزيمة في خرق الأوضاع المطرية الداخلية كما هي الحال في العراق خلال العقود الأخيرة، بينما تشاكلت الأوضاع الجزائرية في صراعات وتفسيرات ضمن خلل العلاقات بين العرب والبربر، والتعريب والفرنسة إثر استقلال الجزائر من الاحتلال الفرنسي عندما تزايد الضغط الفرنسي على الجزائريين لفصل البربر عن العرب، وفصل الأمازيغية عن العربية، وفصل الجزائر أو الشمال والوسط الإفريقي عن العروبة .. إلخ.

محمد جبريل :

كتب محمد جبريل عدة روايات متفاعلة مع البحر واقعياً وتخيالياً في الوقت نفسه، كما هي الحال في الروائين القصصيين «الخليج» و«الشاطئ الآخر»، والرواية الطويلة «رباعية بحري».

يتحرك السرد الروائي في رواية «الخليج» بالصحنى رؤوف العشري العامل في الخليج أثناء غزو العراق

للكويت، للإشارة عن هدر الأوضاع السياسية والاجتماعية العربية، وضرورة تحسين الاستمرافات المستقبلية.

تدور رواية «الشاطئ الآخر» في الإسكندرية حول أفعال حاتم رضوان الطالب في كلية الآداب والعالم كذلك بعد الظهور أثناء فترة تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي في عام 1956، وتؤشر المنظورات السردية من خلال ثورية التحفيز التأليفي إلى سلامة الأحوال الشخصية عندما تتحسن الأوضاع الوطنية والقومية.

أما رواية «رباعية بحري» (أبو العباس، ياقوت العرش، البوصيري، علي غزاز) فتدور أحداثها من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى خمسينيات القرن العشرين، مثلما تشير إلى التاريخ المصري الحديث، وتحمل عناوين أجزاء الرواية أسماء أولياء الله الصالحين ومساجدهم، بينما تفصّل المنظورات السردية الروائية عن الحروب والصراعات الخارجية والداخلية ضماناً للوجود الوطني والقومي، وتعالقت هذه المنظورات مع عناصر التمثيل الثقافي تناساً ومتعاليات نصية بالتمسك البحر الأبيض الزمان والمكان الواسعة في مصر

4 - تحليل روايات عن البحر :

نحلل ثلاث روايات لروائيين من البحرين وتونس ومصر النموذجاً :

1 - محمد عزيزة (البحار والاسطرلاب) :

وبالنسبة للروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، يظهر هذا الاتجاه بجلالة في أعمال غالبية الكتاب في المغرب أمثال محمد عزيزة والطاهر بن جلون وكاتب ياسين وإدريس الشرايبي ومولود فرعون.

ونختار مثلاً لهم محمد عزيزة وروايته «البحار والاسطرلاب» (1) التي تعد نموذجاً طيباً لاستعادة الموروث السردى الفولكلوري، ومحمد عزيزة أعيب من تونس يعايش مختلف أوجه النشاط الأدبي تفكيراً

وممارسة، كما يشير إلى ذلك ناشر سلسلة «عودة النص» التي عنت بنقل آثار الروائيين المغاربة المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية. وما يزال كتابه الهام عن «العرب والمسرح»، على إيجازه، من أهم المصادر في بابيه.

ولمحمد عزيزة بحوث في فنون الخط والتنمية الثقافية، وعلّة مجموعات شعرية تذكر منها «أعمدة الشارات الصماء» و«كتاب الطقوس والإنشاء». وعلى وجه العموم، تمتاز في كتابات محمد عزيزة الأدبية نزعة تأصيل الذات داخل معاناة الحداثة، وهو يكتب أحياناً تحت اسم مستعار هو «شمس النضير». وتشير الشهادات حول أدبه، إلى قيمته الكبيرة، فيقول سنغور عنه: «إنه يشر بالمذهب الإنساني العربي للقرن الحادي والعشرين» (ص7)، ويقول عنه جورجي أمادو: «إنه باحث مشهور لا في العالم العربي فحسب، بل في أوروبا أيضاً، كاتب استطاع بفضل أعماله حول الثقافة العربية أن يكتسب شهرة عالمية مستتقة» (ص9).

في رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» فتقوم على استعادة دور الراوي العربي في سرد الحكايات على الناس في الأسواق، مازجاً بين الأدب الشعبي والتراث الرسمي والتاريخ حيث قراءة جديدة لقصة الطير البرني «الطير اللي يغني وجناح يرد عليه» وحكايات «جبل العنكبوت»، و«ثورة الزنخ» و«العودة إلى سمرقند». ويستحضر الروائي من هذا التداخل، مناخ الحكاية الشعبية وأفق التاريخ، ويحاور تراثاً عربياً وإنسانياً من ابن رشد والأشعري والتوحيدي وابن عربي وابن مقلّة إلى جليجامش ويورخيس والشنتي وجورج باتاي وجلال الدين الرومي وتيتشه وهنري ميشو وغيرهم، ويصوغ بعد ذلك رؤية عن البدع في زمانه تحت وطأة الظرف التاريخي، وفي هذا الإطار، يصبح رأي سنغور في هذه الرواية، إذ يستمد محمد عزيزة الموضوع من الأصول العربية، كالحب الجنونني على سبيل المثال، مثلما يقتبس من هذا التراث أبطال روايته كالتطير البرني والعنكبوت المقدسي والحطاط والزخفي، واحتفظ كذلك بالأسلوب

حين التفت عن الحقيقة المبتذلة، وعمّق النظر في أصول الواقع ليتصور ما وراء الواقع مهتدياً في ذلك بأسلوب ألف ليلة وليلة.

بدأ محمد عزيزة روايته بعبارة تقول: «ورد في مخطوط من المخطوطات الفارسية القديمة عنوانه معبد النار، ما مفاده:

«كان في إحدى مدارس شيراز اسطرلاب من نحاس صنع بشكل يستهوي الناظر فيستحيل عليه أن يحول عنه عينيّه المبهوتين فأمر الملك بإلقائه في قاع البحر كي لا يحمل الناس على تجاهل العالم المحسوس والواقع للموس» (ص11).

وبعد وصف موجز للنحاس النائم في أعماق البحر ودلالة الحكم القاسي الذي أصدره ملك شيراز قال الاسطرلاب: أنصت، سأروي لك حكايات عجيبة. وتشكل هذه الحكايات العجيبة مادة رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» ففي الفصل الأول، وعنوانه «قراءة جديدة لقصة الطير البرني» «بوي غزوة» وقائع أو يوميات فريق من الفنانين السينمائيين وصلوا إلى قرية فأحدثوا اضطراباً كبيراً على حياتها ولم يكن فيها، ولا في ضواحيها، فندق أو مطعم، فتوجب على سكانها أن يذهبوا لهم المأوى والغذاء وكان الحوار مع أهل القرية حول الحكايات الشعبية للتداول في القرية، وهكذا تفوز قصة الطير البرني بلا منازع، ثم يتوازى على طريقة التوليف في السينما، سرد مضمون الحكاية وسرد يوميات التصوير لهذه المجموعة السينمائية. أما المفزى فهو دلالات يضيفها على هيكل الحكاية القديمة وسط حالة التهيج التي عاشتها القرية مما يجعل مصير سكانها مجهولاً.

وفي الفصل الثاني من رواية «البحار والاسطرلاب» وعنوانه «جبل العنكبوت» يعرض محمد عزيزة لعمال في ميدان كبير، ثم يختلط الوصف شيئاً فشيئاً مع الحكايات القديمة للعنكبوت المقدس والحاكم، ليثبت نقد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي يراها

أساس مشكلات الناس، ويفعل عزيزة الفعل نفسه في فصل «ثورة الزمغ»، ثمة زنج دائماً، والمسألة تبدأ بمجرد انتفاضة تقوم بها عصابة من الحفّاء المرأة، ثمة من البؤساء يرهقهم العمل الشاق وتولهم سوء المعاملة وسوء التغذية، والتنمية هي رواج أفكار هذه العصابة وشيوخها في تنظيم، وتنتزع فيه قوات عسكرية ومقاتلة على عجل، واستعداد للهجوم تحت لافتات تصحيح الأوضاع الخاطئة. وتكون خاتمة الفصل مقتطفات من يوميات رفيق، يؤكد فيها «أن الثورات غالباً ما تفشل، ولكنها لا تموت أبداً» (ص60).

«وكان البحار يستمع مبهوراً إلى ما كان يحدث به الاسطرلاب من حكايات حول السلطة والنفوذ، لقد أثرت فيه تلك الحكايات تأثيراً عميقاً. كان يستمع إليها في شغف كبير، وكان في نهاية كل واحدة منها يشعر بخصّة. وأدرك الاسطرلاب مدى تأثيره ومرارته فبدأ يروي له حكايات أخرى حتى بهذا روعه..» (ص61) يبدأ محمد عزيزة فصل «عيون المرأة» ببيت شعر للمنتبي:

فإن كاتب الإجنّام منا تباعدت

فإن المدى بين القلوب قريب (ص63)

والفصل حوار موجه لاندريا، هو نوع من التجوى مكتوب بلغة الشعر، يعزف فيه عزيزة على مفارقة الجسد والحياة، ليدخل بعد ذلك في فصل الثأر عن فارس ضال يبحث عن شجاعته في شمس تغيب إلى الأفق البعيد، سبب مسأله هو الغيرة بين خطاب عائشة الكثيرين، فقد فضلت عائشة ابن عمها، وجاء الزواج يختم قصة غرام طويلة وجذيلة بين الشقيين، فأصغر الغريم حقداً شديداً، وإثر وليمة غرقوا فيها من شرب الخمر، قتل زوج عائشة، فقررت أن تثأر فصارت جنية جعلت مغارثا من جذوع غابة متحجرة، يتحول فيها الرجال إلى أصنام انتقاماً لموت زوجها الحبيب.

«ثم قال الاسطرلاب: دعني أحدثك، أيها الصديق، عن معاناة المخاض التي تسبق العمل الإبداعي وما يتولد عنه من عظمة، استمع إلى قصة المغامرين الذين بدروا

فهو تأثيرها على وجدان الراوي المتفقب، من خلال دخول السرد في دائرة السحر وأرض التخيل ليثير إحساساً بقوة الحكمة الباقية في الشاعرية وقضاء التراث الشعبي الذي صار إلى معطى أساسي في بناء الرواية الحديثة وروية الروائي المعاصر.

ب - عبد الله خليفة (أغنية الماء والنار) :

تصور روايات عبد الله خليفة الصراع الاجتماعي في البحرين، ومنها إشكاليات العلاقات الاجتماعية والإنسانية في المدن والقرى الساحلية، وتجلى التعبير السردى الروائي عن ضحك العيش في هذه الروايات: «اللاكى» (1981)، و«الهيئات» (1983)، و«أغنية الماء والنار» (1989)، و«نشد البحر» (1994) وغالبية هذه الروايات توحي بالدلالات الكامنة في التناص مع البحر إلى جانب التواجد في سواحله وفي اقتناص ما فيه أو التناقل من المدن إلى الخليج والجزر، وتصدرت الرواية الأخيرة العبارات المتخيلة، كقول الراوي :

«يحلني النسيم فوق السحاب، الخليج مياه زرقاء ضحلة لا هو رحله يضيء في إشرافات الصباح، سفينة خشبية متجمدة فوق مياهه، ورامها شريط أبيض لامع» (ص 5).

واختم التحفيز التأليفي بصفات البحر الدلالية كقول الراوي أيضاً :

«أهو البحر يتنفس كأن ضلوعك تهتز معاص، وكأن السيارة المقفلة ليست لك، وهذه المكالمات الكثيرة مصائد لاغتيالك، متى يطلع انفجارك؟» (ص 126).

كان الصوغ الأخير عميق الدلالة عن تلاشي الأوضاع الاجتماعية والإنسانية :

«الأصوات المبهمة البعيدة تزداد قوة، والبحر غدا نديماً، الكؤوس تهتز، والزجاجات تتفجر، وشمس بخار ونار فوق المدينة، جاءت ضجة جراد آلي في السماء لتدغخ هواجسه» (ص 127).

النجوم في السماء» (ص 77)، وهي قصة يشير إليها فصل الخطاط ونظيره، والخطاط هو ابن مقلة ونظيره هو ماتشي به دلالات القصة المعاصرة. وابن مقلة من بغداد، بدأ حياته محتسباً. ثم عين وزيراً سنة 1288 ثم عزل من منصبه بعد أن كاد له صاحب الشرطة عدوه محمود بن ياقوت. وعاد إلى الحكم في عهد الخليفة القاهرة، ثم عزل ثانية وسجن وقطعت يده اليمنى. كان سياسياً وأديباً وعلماء، ولكنه اكتسب شهرته كخطاط حيث وضع المعاني الأساسية للخط العربي التي استند إليها العديد من الخطاطين العرب قبل ظهور مدرسة الخط الثانية التي أنشأها ابن البواب. لقد رأى محمد عزيزة في سيرة ابن مقلة مثاراً لفهم أسرار العالم وعجائب الكون، ثم عمق معنى الكتابة التي يقوم بها كاتب رسام من خلال سرده لقصة موحية هي الأرض المجهولة والصورة الغريبة، وهي عن رسام حلم طيلة حياته باحتواء الحقيقة الجوهرية في أحد رسومه، فلم يستطع في النهاية إلا أن يرسم صورته هو على اللوحة وفي فصل «اليوم الأخير من السنة الكبيسة»، ينطلق محمد عزيزة في سرد حكاياته من عبارة كولريديج: «عندما طلع عليه الصبح زادت حكمته ولكن كبح جزئياً» (ص 9)، والحكاية تبدأ من رجل يحمل بالسفر إلى العراق وهو إقليم في الحبشة، ثم يستمرل عزيزة في الإنبشاء اللغوي المتلفظ عن معاصرة أحلام رجل الثقافة، ويكاد يكون الفصل برمه شعراً مفتوحاً على الحرية المهدورة في حلم رجل مثقف تعفن من الانتظار، أو تعفن الانتظار ذاته. إنه تعبير سريلي ينسرب بهلوه إلى الفصل الأخير وعنوانه «عودة إلى سمرقند»، ومفتاحه شعر المغربي:

رب لحد قد صار لحداً مراراً

صاحكاً من نزاحم الأضداد

ضجعة العيش رقدة يستريح

الجسم فيها والعيش مثل السهاد

(ص 105)

والفصل، بعد ذلك، عن حسنة البستوني وفارس الكبة، كيف ماتا وكيف ردت الروح إليهما، أما المغزي

شخصية راشد، ثم الالتفات أحياناً إلى شخصيات أخرى أمثال جابر وزهرة والسيدة الثرية وفاطمة وبائع الحمرة الرديئة والمرأة المومس. وقد اعتمد عبد الله خليفة على ضمير الغائب في سرد الرواية، عامداً إلى توسيع مجال فهم الصراع الاجتماعي، ربما لأن راشد أدنى، في وعيه، من أن يحمل عبء السرد والتعليق على موضوع الرواية وأبعادها الاجتماعية والإنسانية والنفسية ومواقف الشخصيات الأخرى.

أما موجز أحداث رواية «أغنية الماء والنار» فهو أن راشداً السقاء متعلق بزهرة التي تزدرى في هذه البيئة الفقيرة حيث الأميرة الغنية وقصرها وسيارتها وأحلامه الشهوانية يحورها ونحو النساء الأخريات اللواتي نالهن شبق نظراته وتلصصه عليهن من نقوب الأبواب والنوافذ غير أن راشداً غالباً ما يرميه السكر خائلاً مساء كل يوم، فلا يجد في الصباح إلا عطف جارته فاطمة التي لا تنساه، فتقدم له العصيدة.

ثم تحدث القصة في حياة راشد حين تعرض عليه سيدة البيت أن يعمل سائقاً وجائياً، ولكن جابر ينصحه بالابتعاد عن السيدة، ويدله إلى أصلها وعمل والدها، بينما هي تحذر من الثروة، وتخضعه لتعلم السياقة والقراءة والكتابة. وتبدأ رحلة متاعب راشد مع المستأجرين، فيمضي إلى المصادمات والسخرية والكراميه من المساكين والفقراء، ويتشبث بعمله الجديد ويدافع عنه، فقد قرر «أن يعطي هذا الحي صورة جديدة عن نفسه. سيقول لهم: راشد الذي عرفتموه سابقاً قد مات، وأنا الذي دفتته بيدي هذه. ذلك الحافي القديم، القذر الثياب، الطفل الأبله، الطيب، المحب للجميع، المحسود قليلاً، قد انتهى، ويجب أن تتعرفوا عليّ الآن. لدي اسم جديد. لا أعرف من هو أبي وأمي، ولدت من الوحشة والحدة والألم والظلام».

تقرب السيدة راشد منها ومن قصرها، بينما يلتقي جابر بزهرة، «هواه وعمره الذي لن يضيعه»، ويظل غارقاً في الوحشة. كانت زهرة قد تزوجت، وزوجها عقيم، وتريد طفلاً. أما راشد فيبلغ حقه أقصى مراحل

توقف عند روايته «أغنية الماء والنار» للكشف عن طريفته في الكتابة الروائية وللتعريف بموضوعاته وأساليب معالجتها. ومن المفيد أن نشير قبل ذلك إلى أنّ روايات عبد الله خليفة قصيرة نسبياً، مما يجعلها أقرب إلى تقديم شريحة حياتية مقطعة من عملية الصراع الاجتماعي الدائرة. تصور رواية «أغنية الماء والنار» التباين الطبقي الحاد قبل النفط في الخليج، وتبين المال السدود لاندجار الفوارق الاجتماعية، وتحتاز بعد ذلك للكثرة الكثيرة من المساكين والفقراء ومعلني الأرض. إنها تعتبر عن الصراع الاجتماعي على أطراف مدينة في بيئة شعبية، هي قرية أو مدينة صغيرة ساحلية. البحر هو محور الحياة، والاستغلال الذي يواجهه البسطاء فيتحملون ويصمدون أمام قوى الشر والجشع، أو يستسلمون قابلين بالذل والهزيمة.

راشد السقاء هو بطل الرواية، يعيش في بيئة شعبية تعاني الفقر وضنك العيش. وثمة سيدة تملك البيوت التي بني أغلبها على التعديات من التناك والصفيح، مما هو موجود على أطراف المدن الكبرى. ثم يحدث تحول في حياة راشد عندما تدعوه السيدة للعمل عندها سائقاً وجائياً للأموال. وهنا يخسر راشد أهله وقفله: فقد باع نفسه لها تماماً، فأغرته السيدة أن يحرق البيوت مقابل ليلة حمراء ووعود كثيرة، ويقفل راشد، بينما جابر وآخرون، على ضفة أخرى، يواجهون معركة البقاء، فقد ضمنت السيدة الشرطة والحكومة قاصدة إلى إبعاد هؤلاء السكان وإعادة تعمير المنطقة في مشروع تجاري.

تألف رواية «أغنية الماء والنار» من 22 فصلاً متقاربة الطول تميل إلى التبسيط في عرض الصراع الاجتماعي في بيئة شعبية فقيرة ومتخلفة، ويجهد المؤلف عبد الله خليفة ما وسعه المجهود للدفاع عن القيم الإنسانية. وعلى عادته يميل المؤلف إلى الاختزال في الوصف، ولا يوغل في تنامي الأفكار بالقدرة الذي يعتبر فيه عن نفخته الصامتة على الأخطاء، وما يشين الأصالة والتطور الاجتماعي المشوه.

ويمكننا أن نلخص رواية «أغنية الماء والنار» على النحو التالي، وهو عرض الحكاية كلها من خلال

انتقاماً من ناسه وأصله الوضع في فعل الحريق الذي يفسر دلالة اسم الرواية «أغنية الماء والنار». ولعل هذا الوصف القصير يكشف الإثم القطيع عند راشد:

«شاهد الماء وهو يزداد حمرة. إن يده ترتف أيضاً. كان الكلب أكثر وفاء للحي. انفجارت الأشياء غريبة تسمع. وكلما عثرت النار على وقود ازدادت ضراماً واندفاعاً. وظهرت ألسنة جديدة، وتطايير الشرر في كل مكان، وتساقط على البيوت البعيدة فتشتعل، وتندفع فيها النار بقوة. اضطجع في الماء وهو يبكي. راح بعض يديه بعنف».

ثم تحقق الشرطة في حادث الحريق، ويضج جابر راشداً، فيقبض عليه، ولكنه يدعي البلاهة هرباً من استحقاق العدالة، وفجأة تأمر الشرطة بعدم بناء الأكواخ، فيواجه جابر الشرطة مع آخرين، ويلجأ لأسرة فتاة، حيث تخرج أمها الرصاصا من مائه بسكين. وهكذا، تبدو رواية «أغنية الماء والنار» مكرسة للدفاع عن معلمي قاع المجتمع في أحياء الصفيح والتلك الذين يعانون من الإهمال والاستغلال والفقر الاجتماعي والإقصاء.

لقد استطاع عبد الله خليفة أن يقدم في «روايته» أغنية الماء والنار» وصفاً مختزلاً للصراع الاجتماعي في قرية بحرانية قبل اكتشاف النفط، وقد نجح إلى حد ما في اكتناه طبيعة هذا الصراع في سرد شاعري مقعم بالحجارة وحماسة الانتماء إلى مساكن الأرض.

ج - عبد الواحد إبراهيم (بحر هادئ، سماء زرقاء) :

تندرج رواية عبد الواحد إبراهيم «بحر هادئ، سماء زرقاء» (تونس، 2004) ضمن التخيل، وتبدي ذلك في المعينات النصية مبدئياً، ففي الكلمة المفتاحية الأولى لم يذكر البحر، بل مارس الروائي يلمغوظية ما «قاله قاتل» بالتورية، كقولهِ : «ليس الوطن مجرد مكان يؤوينا، وغنما هو حلم غياهب ويميش فينا» (ص 5)، ووضع الروائي كلمة مفتاحية ثانية تعبر عن التخيل في رصد الواقع : «هذه الرواية محض خيال، فإذا

عثر القارئ على تشابه بين شخصها وأحداثها، وبين شخص وأحداث من الواقع، فذلك محض صدفة لا غير» (ص 8).

لا تدور أحداث الرواية في البحر، أو إلى جانب البحر في قرية أو مدينة، أو إلى إدغام البحر في التحفيز الروائي (تنتمي الفعلية)، فقد اقتصر الراوي أو الروائي على قضاء البحر الشامل إشارة قليلة أو نادرة في الحوافز (الوحدات القصصية أو السردية)، إذ أشارت الكلمة المفتاحية الثانية إلى الأخيولة مع الواقع، وضمن السرد الذي ينطقه الراوي الذاتي من التجوى إزاء قلق الذات من رحيل الوالد الذي توفي مقتولاً، بينما مرض الابن أحمد، ولم ينقسم الموت عن الحياة : «وسيل مني الماء حتى أبيض وأكاد أجف بالكامل عندما أدفع الغطاء بعيداً، وأغيب عن المكان والزمان فلوحت وألمية عندلذ لهما نفس الطعم .. يهياتك نفس الشعور» (ص 10).

عمار الاغتراب واحداً في الوطن وفي الدول الأجنبية كذلك حين ذهب الابن إلى ألمانيا «من قبل أن يكبر» (ص 16) «وتمام الحوار الذاتي في وجدانية الراوي : «دفعني، دفعا إلى أن أعيش حياتي بعيداً عن ماضي أبي وأحقاد بني وطني ... إلى أن استقر بي المقام في مصر ومن لم يكن يأمل أن يجد في مصر عبد الناصر كل شيء ؟ ألم تكن هي صورت العرب وملأهم ومصدر اعترازهم ؟» (ص 18 - 19).

تكررت العلاقة الموجهة بين مصر وتونس كما هي الحال في خطاب الراوي وحواره مع الشخصيات الأخرى : «خبنا في مصر خيبة كبرى فسافرتنا إلى سورية جاءتنا أخبار أن من سبقونا إليها وجدوا الطريق أسهل والاقتيال أحسن» (ص 20).

غير أن الراوي دافع عن العلاقات العربية بين قطر وآخر، شأن حسن الانتقال أو السفر إلى سورية، لأن شكوى هذه العلاقات لا تنقطع ليس من الحكام، بل من الصراعات بين الفئات والجماعات والانتماءات المهدورة منذ الاحتلال الأجنبي إلى تخديم جهات لهم بعد

«لا شيء» كل مشاريع الأدجلة والتوير والتوير والتغير أخفت» (ص 32).

عرض الراوي في الأوقات نفسها العلاقات مع أجنبيات ألمانية وتركية وغيرهما نداء لتحسين التواصل الإنساني والحضاري كلما صار حوار نافعا، وينتهي أن تزول مصاعب الأوضاع الداخلية في العمل والتربية والتعليم العالي طلباً، على سبيل المثال، «لإصلاح التعليم، وتغيير برامجه، ومعالجة ظروفهم الاجتماعية السيئة» (ص 53).

إن التحسين الخارجي والإزالة الداخلية تنفع في إزالة آثار المستعمر وما يتلوه في التدريس والتعليم «وتسيير القطارات، وإدارة مؤسسات الدولة، وتسيير المنشآت الاقتصادية» (ص 57 - 58).

تكاثر الشعر في معاني أوجاع الوطن والمواطنين، شأن هذه الأبيات عن الغضب والثقة :
أشأس تعيش وناس لموت

بحكم البابية والمدفع
فإن دام أمة فيها شقوتي
سنلوي أماني في أصلمي
ألا داسكي يا حراح الأسى
ولا تستقري ولا تهجمي (ص 72 - 73)

استذكر الراوي في ذهنه صورة الشاعر في الليلة الثانية من إعلان الاستقلال، ثم تواصلت لقاءاته مع هذا الصديق، وتنامى تمييزه الشعري حسب وعي هذا الراوي إزاء استعادة أحوال الاستعمار الظالة لدى بعض المؤذين الذين شيدوا بأسلوب المستعمرين الفساد والمقاسد ثم زار الوالي في مدينته، بينما شريطة مقر الولاية لا ترحم المواطنين، حتى أنه وجد نفسه «ملقى في السجن بتهمة مفتعلة وذن ملقى، ورأيت نفسي كالحرق المزعقة في أيدي زبانية تملك بحركة أن تهيك حق الحياة أو أن تحرمك منه أحسست أن كل القوى الظاهرة والخفية قد تخلت عني وأن علي تدبر مصيري بأسلحة ذاتية» (ص 103).

انسحاب المستعمر، ولكن هؤلاء المستعمرين مازالوا يستهدفون العرب وأقطارهم للاستيلاء والاستباب والهيمنة، ثم لاحظ الراوي أن الخوف دام من مدهامات البوليس وحراس الحدود مالم يعزز المواطنون لانتصاتهم العربية حتى أنه خاطب المرأة إلى جانبه : «هل فيك ما ينسي عذاب الحاضر ويؤم أم أنت حبل بما هو أشد وأقسى ؟ هل فيك بعض رجاء يشجع على احتمال الحاضر، أم أن أرضك يباب ضحل لا ينبت شيئاً ؟» (ص 24).

إن الخطاب الموجه إليها استعاري لابتعاد دلالات الدفاع عن الأوضاع الداخلية، وليس استغلال الأحوال العربية والإساءة إليها، وزاد إلى الخطاب بيت شعر، فقد عانى أفراد كثيرون في القاهرة، مثل عامر، بما يؤثر إلى أن «بلدك كلمة منهم اليوم في وطنيته وانتسابه العربي، يتبارى مذيعة صوت العرب في إتهامه بقبول الاستقلال المنقوص وخيانة الثورة الجزائرية . . بل وخيانة العرب جميعاً» (ص 25 - 26).

نظر الراوي في أمثال النجوى الكثيرة في حواراته الذاتية وحواره مع الآخر، عن شكوى أوضاع الوطن العربي الكبير ما دام الأفراد المواطنون يدرسون ويعملون من قطرهم إلى أقطار أخرى، ففي القاهرة ثمة معارضون «من كل لون فيها من المتأمرين والفوضويين . بل ومن القتل والمجرمين والجواسيس ما لا يحصى فمن قال إنكم لستم منهم ؟ وحتى إن لم تكونوا كذلك كلكم فبعضكم» (ص 27).

أشاد الراوي بظروف الحياة في دمشق، «فهي أيسر، يجري فيها اقتبال الطلبة العرب بصورة طبيعية . ربما استمالة للشباب وتأليفاً لقلوبهم» (ص 28).
حوى السرد الروائي في الحوار الذاتي والحوار مع الآخر الرحلات بوصف الراوي عاملاً، على أن مشكلات الوطن العربي وخلفاته دائمة من أحوال فلسطين المحتلة إلى أقطار عربية أخرى فيها مساوئ الأوضاع من الداخل والخارج، وشكا الراوي من ضعف الانخراط العربي في مسيرة العصر الحديث :

إن الفساد والمفاسد من هؤلاء المسيئين للوطن والمواطنين أشاعوا الغربة، «سواء كان في مشرق أو مغرب لا فرق عندي لا أنصّر امرأة عاقلاً يقلد على مهجر أهل يوم تكون حاجتهم إليه أشد وأركد» (ص 104 - 105).

تلقى الراوي رسالة من ابن عمه شاكياً مثله الضياع والتزدد والعصبة الضالة المضلة، بينما هناك الكثير من الأقطار العربية المدافعة عن الوجود القومي والوطني، أما الأوضاع الداخلية المهذورة فلا تنقطع عن حركة يأس الوطن، وهناك صفقات كثيرة مشبوهة من مواطنين عرب في أقطار عديدة، مثل صفقة مشبوهة مع تاجر لبني، أو أذى سياسي من لبناني متسيس، وتنامي حديث الحوار والتجوى مع التناص، كاستخدام جملة من شعر المتنبي في الحوار مع عامر :

« - مسافر .. مفامر، على قلتي كأن الريح تحمك، كما يقول المتنبي

- تحمي وفوقي ومن كل جانب

- أما حان لراكب الريح أن يستريح؟

- أجنبي يديهك الطيبة، هل أكت المسبح ؟ (ص 163).

ذكر الراوي بوصفه الشخصية الرئيسة النتائج عن الأوضاع والأحوال القاسية والمؤذية حول : الناس، المؤسسات، الأجهزة، الثقافة السائدة، طرق التعامل، مما يستدعي ضوابط الصلاح والاستقامة، وتكريس القوانين والنظم لتطبيقهما.

كان اسم البحر في الرواية تعبيراً ودياً لا تنفصم عن التورية أو الدلالة، فقد وصف البحر مع الشجن والحسرة حينا، والفرح والسلام والأمان حينا آخر : «وحيث تأتي الحبيسة من مركز الراهبات تمتخطف الشاب الحجلول الواقف بذكاء المعجلاي تجرته من تردده، وتغمس أعضائه كلها، دون استثناء، في بحر عشق خبايته ستين .. تبتهله كأنما تود أن تجبل به لتلده من جديد» (ص 182).

تأمل في الخلاص، اتبعات الهوى من جديد مطالباً

بحق البقاء، مقاوماً للأيام والمحن، لأن هناك فتنة دائماً في الزمان في سلوك هؤلاء، المسيئين وتصرفاتهم وتأكدت العبارة الأخيرة عن تسمية البحر، في فيوض الدلالة مع عنوان الرواية : « صورة إذا نفضت عنها الغبار بعد سنوات لن تقول لك سوى أنها أخذت في بلد لا كدر فيه، شيمة أهل السعادة الدائمة .. بحرهم هادي وسماؤهم زرقاء» (ص 189).

قامت الرواية على التخيل والتورية في معالجة الأوضاع الوطنية والقومية دفاعاً عن الذات العربية والذات الشخصية، وتعلق محتوى الرواية مع التناص والتحيز الجمالي القائم على الخيال والواقع من إنساع التجوى إلى فيوض الحوار بما يوحي أن البحر فضاء زمكاني للملحولات الراشدة في ضرورة تعديل الأوضاع الحافظة من استحضار التاريخ إلى تحسين الوقائع واستشرافات المستقبل

د - سيد البحراوي (مغامرة رشيد) :

أصدر سيد البحراوي ثلاث روايات قصيرة في كتابه «قصاب وديان» (2006)، والعنوانات هي : «هضاب وديان» (ص 5 - 42)، و«رحلة الكروان» (ص 43 - 74)، و«مغامرة لاشيد» (ص 75 - 157) اخترت الرواية الثالثة لأنها مبنية على تعبيرات البحر الكامنة الدلالية على وجه الخصوص، إذ وردت كلمة البحر أكثر من خمسين مرة، ففي الصفحة الأولى على سبيل المثال، روى الراوي التكلم في منظومات التجوى الذاتية عن المشكلات الاجتماعية وقلقها في الداخل والخارج، منذ صراعات التاريخ إلى الأوقات الراهنة، فقد كان «في حالة من الإرهاق الجسدي والنفسي، تحتم إجازة حقيقية، خاصة إن زوجتي ستركتني وحيداً لمدة طويلة قررت أن أستفيد من سفرها لأحقق حلماً طالما راودني، رحلة موانئ البحر المتوسط عبر البحر» (ص 77)، وذكر في الصفحة نفسها أنه يعيش البحر، وأن الرحلة إلى تركيا وإسبانيا، فيها «بالإضافة إلى المدن والأماكن الأثرية المهمة، بعض الرحلات البحرية إلى الجزر» (ص 77).

واستمرت الصراعات داخلياً منذ عشرة قرون، «والثانية أن ثمة صراعاً حول ملكية كنيسة الروم الأرثوذكس بعد رحيل عيادها إلى اليونان، وأنه قد تم الاعتداء عليها وتدمير بعض أجزائها» (ص 87).

سافر الراوي المتكلم صباح الجمعة مروراً بطنطا نحو الإسكندرية، والطريق إلى رشيد، وأورد أنه حينما يصل سيستمتع بالبحر والفندق والإجازة، وفي لحظات أخرى قلت .. وماذا سيحدث لو مت .. لا مشكلة المهم ألا أتايم» (ص 93). كان الطريق الدولي سريعاً على مدن الساحل المصري في البحر الأبيض المتوسط، واصل إلى المغرب غرباً وتركيا شرقاً، والسؤال : هل يمر بإسرائيل ؟ استكراً من الاحتلال الفلسطيني والمدون المستمر على أنظار عربية أخرى دائماً تألم كثيراً حين الحادثة قبل سنوات، ونفيت أمه، والحوادث تؤثر على رشيد والسياحة والحضارة.

استمر سفره، وأرقت في السيارة إلى جانب البحر، ثم يبدأ يلوح المسجد، «مسجد النور» أو المشيد بالنور، وعني والآخرين من التفيش الأسمي وقلق الهوية وهدر وعي الذات ما بين المواطنين والسواح الأجانب، من خلال حوار عامي، وتكاثر في وحدته إثر الحوارات والوقائع ضرورة دراسة القانون، وفهم الصراع بين الشرق والغرب، وحسن مسالك الأمن إزاء السياحة، لتقليل العراك كذلك مع العسكر وشرطة السياحة. وصل إلى المسجد على تلة تطل على البحر وحده، واستذكر إمام المسجد ابن محمد بن زين العابدين بن علي من الحنفية الذي جاء إلى هذا المكان سنة 911 ميلادي مع عمته السيدة زينب بعد معركة كربلاء وبناته، وذهبت هي إلى القاهرة، وتوفي بجوار مقامه سنة 1002، ودفن فيه. واستحضر وقائع التاريخ عن بناء المسجد وأصالته، غير أنه تصارع مع الموجودين في المكان دون سبب، باسم الشيعة أو السنة .. إلخ.

توجه إلى السيارة وقادها نحو البحر، «وكان التقاء البحر الهاد بالزهر الهادي ياديا عند مرمى البصر» (ص 109)، وتلاقى مع أجنيات في رشيد بواسطة الدليل

البح الراوي المتكلم إلى المصاعب في عمله مع شركات السياحة، ثم قر قراره «على الرحلة التي يغلب عليها زيارة الجزر والإقامة في البحر» (ص 78)، وهناك، برأيه، قد يأتي فرصة أفضل للرحلة البحرية، مما يقضي إلى حل الرحلات الداخلية، وذكر في التاريخ ومؤثراته الرائعة ضد الحملة الإنجليزية سنة 1807، وتذكر أنه في تلك الريارة، لم يجد «سوى مفهى وحيد على البحر نستطيع تناول غذائنا فيه، وأن المدينة ليس فيها أي فندق» (ص 79).

لقد مضى إلى مدينة رشيد في محافظة البحيرة ضمن إقبال السياحين الكثر إلى المدينة نفسها من داخل مصر ومن خارجها عرباً وأجانب، وتفضل أن يقيم في غرفة على البحر، وتجاوز مع أكثر من شخص مثل رشيد، أو مصطفى الشراوي، وأراد أن يرى البحر، لترسيخ الوعي الذاتي مقاومة للاحتلال الإسرائيلي، ثم تطبعت قضايا داخلية مع إسرائيل : «التي قصبت حياتي صد وجودها باعتبارها كياناً استعماريّاً، تحتل فلسطين، وتتمتع تطور منطقتنا العربية، ولا بد من القضاء عليه، حتى نستطيع مواصلة الحياة» (ص 83).

البح الراوي المتكلم، وهو الشخصية الرئيسة في الرواية، إلى مشكلات السياحة في القاهرة والمدن المصرية، فقد سافرت زوجته دون اتفاق معه، وتقديره أن صديقه رشيد على البحر، وانتهت ضرورات وجوده بالقاهرة، ونظر في رحلته السياحية والعلمية في الطريق مروراً بالإسكندرية أو دمياط، والقديم من دمنهور، وتذكر قصة قديمة كان يحكيها أبوه، ووصف صفحة عصر المعلومات، ومنها مواقع المعلومات السياحية.

أضاء الراوي المتكلم تاريخ المنطقة، مدينة رشيد، فقد بنيت سنة 4400 قبل الميلاد، وسماها أقباط مصر «رشيت»، وحين فتحها المسلمون سنة 21 هجرية سموها «رشيد»، ثم تغرد أقباطها عليهم سنة 132 هجرية في عهد أبي العباس الفاتح، ولكنهم هزموا، ويبدو أن حركتهم كانت جزءاً مما يسميه المؤرخون بثورة البشموريين» (ص 87) فتحها المسلمون سنة 21 هجرية، وتغرد الأقباط سنة 132 هجرية، حتى أنهم هزموا،

السياسي، وذهب إلى مقهى «الآنترنت» ليراجع بريده الإلكتروني، وواصل قراءة «سمرقند»، وتقرب من «إيفون» الأوروبية.

زار كنيسة ماري مرقس / وراجع بريده الإلكتروني، وكانت الأخبار مسخفة عن ضرب المظاهرات بقسوة في ميدان عابدين الأربعة الماضي من قبل قوات الأمن، وعن الصراعات بين القوى السياسية المعارضة حول ضرورة التحالف معاً أم عدمها، حول الاشتراك في لعبة الانتخابات الرئاسية أم المقاطعة» (ص 117).

التقى بإيفون، وخاطبها بالفرنسية مع ولديها، وذهب بهم لمشاهدة شاطئه رشيد، وملاحم التراث الأثري، والمحاضرات المتعاقبة، فقد استولى الرومان «على بقايا مصر القديمة، وبنوا بها، فعل المسلمون نفس الشيء لكن المزعج هنا أنه لم يبق أي أثر مصري قديم كامل، ولا يوناني كامل، ولا قبطي كامل - حتى الكنيسة الوحيدة المشار إليها في الدليل تعود إلى القرن الثامن عشر» (ص 123).

وجد شاطئ البحر لم يعجبه، إلا أنه لم يلقها معزول تماماً عن الحياة، واتصل بإيفون مجدداً، ليلتقيا معاً في غرفته دون إعلان وفي الصباح التالي، ركبوا معه السيارة، وانطلقوا نحو الشاطئ، وقالت : إنها من أسرة متوسطة في جنيف وسألها «إن كانت قد صدقت أن بن لادن هو الذي كان وراء أحداث سبتمبر، وإذا كان هو، ألا تشك في علاقته بقوى أمريكية معينة» (ص 127). وأجابت أنهم ليسوا مستعمرين، على أن دولتهم محايدة ووصلوا إلى البقاء. البحر والنهر، وجلسوا «إلى مائدة قريبة من البحر الذي كان لا يزال هائج الأمواج منذ الأسس» (ص 127).

كانت هذه الأسئلة والمحاورات في النجوى عارضة لتحالف المحاضرات واستجابة الأمم المتحدة لها، مثل دعوة رئيس الوزراء الإسباني ثباتير في هذا الشأن لتتبع حوار تكاملي، أفضل من الصراع ونشاط سياسي مسمي للأطراف الأخرى.

دعاه إلى غرفته، وأعلن إسلامه، وتلاشي القلق، فقد جاء إلى رشيد ليتعرف على آثارها المسيحية والإسلامية، مثلاً أظهر له حوله بطاقة العمل السياسي أيضاً تأخر عن الموعد معها، ثم احتضنها في الغرفة، وغادرت يدهوء، لثلا يراها أحد، ولكنه لم يتقطع عن الأحوال السيئة، وفتح التلفزيون، ونظر أختبار القتل والصراعات في العراق، و«بدء الصراع بين الفصائل الفلسطينية، وإسرائيل تعيد ضرب قطاع غزة واغتيال نشطاء الفصائل، وشرطة لندن لا تزال تحقق في أحداث انفجارات لندن» (ص 133):

أخبرته في اليوم التالي عن سفرها مساء في القاهرة، وأن تبقى يومي السبت والأحد ثم السفر إلى وطنها الأوروبي وتزايد وعيهم بضرورة نفي الصراعات الراهنة، فلم تنقطع أطعام اغيلاز أو فرنسا، وشرح الراوي التكلم التاريخ والماضي والحاضر الأجنبي المسمي للعرب، بينما الأنسب والأفضل هو حسن العلاقات الإنسانية بين العرب والغرب.

ودع المرأة بعد لقاء ثان في الغرفة، وكانا سعيدين بينما تزداد العلاقات جهات غريبة مفسدة، وجهات محلية متصارعة، ودعا الراوي للتكلم إلى تجاور الطوائف الإسلامية بين الشيعة والسنة وغيرهما، ثم خرجت إلى السيارة، وعاد إلى الفندق.

وصل في الصباح التالي إلى دمنهور، واتصلت به أخته رشا لتراه، ثم إلى قرينته وبيتته، ولم ينس «الصراع حول الموقف من تجنيدات لندن واغتيال السفير المصري في بغداد، يشتت من بطله الجهاز فأغلقت، وخرجت متوجهة إلى أختي، فقد كنا تقرب من أذان المغرب» (ص 151) ودع أخته، ودعا إلى رؤية استشرافية في عمل جميل ومجهود ضخم، من أجل حسن الالتقاء بين الشرق والغرب، ولا سيما «الحل الأمريكي لإدارة الشرق» (ص 153).

خاطبته إيفون على الهاتف من مطار القاهرة، وأحسنت الموقف من مدينة رشيد، وتأمل أن يلتقيا

والوطنية من جهة أخرى، وتلازم البحر مع فضاء
الزمكانية كذلك، لأنه مرتبط بين العرب والغرب في البحر
الأيض المتوسط، وكان العدوان والاحتلال والاستعمار
ما قبل الميلاد إلى الوقت الراهن. وقارب السرد الروائي
الذاتي العام والخاص مع استعراض التاريخ والواقع
ومشكلاتهما المستمرة، مثلما نفى السواح وعلاقاتهم
مع المواطنين العداء والأذى . . إلخ .

قريباً، وفضح السر ما بعد النهاية، عن العلاقة مع
إيفون، واختيار رشيد للرحلة، والأزمة مع زوجته
ومع حياته . . . ومع الداخل والخارج، والفارق الواقع
والحقيقة : «أصبحت أعترف علناً بدور الجنس في حياة
الإنسان» (ص 157).

بنيت الرواية بلسان الراوي المتكلم حول مجاوزة
الصراعات الإنسانية والحضارية من جهة، والاجتماعية



أسطورة بلقيس في الأدب العربي

بين النصوص المؤسسة والنصوص المتخيلة

نظيرة الكنز (*)

توطئة :

كلها على تميز هذه المرأة . وقد أخذت الملكة بلقيس صورا وتجليات كثيرة في التراث العربي، فهي الملكة الحميرية، الحكيمة المسألة وهي رمز الأنوثة والجمال والملك .

تستند أسطورة الملكة بلقيس أهميتها من ارتباطها بملكة حبا ثم بعد ذلك بالنبي سليمان عليه السلام، مما أكسبها شهرة لم تكن لكثير من الملوك من قبلها أو بعدها وضمت بذلك أن تكون أسطورة متجددة عبر الزمان والمكان .

1 - بلقيس في النصوص الدينية :

لم تكن بلقيس امرأة عادية، أو ملكة حكمت في زمن من الأزمان كغيرها من الملوك والأمراء، فقد ورد ذكرها في النصوص الدينية، وكان لها شأن عظيم لاتصافها برجاحة العقل، وسعة الحكمة والفهم وحسن التدبير والتفكير خاصة في أصعب اللحظات التي مرت بها مملكتها .

أ - بلقيس في العهد القديم :

لم يرد اسم بلقيس في العهد القديم، وإنما ورد في سفر الملوك الأول ذكر مكاتها وانتمائها (ملكة سبأ)، وقد

شغلت الأنثى بما امتلكته من مكونات طبيعية وبما اكتسبته حيزا معتبرا في التراث الإنساني، وتعددت المجالات التي تمكنت من امتلاكها، وأبرز قدرتها على التفوق فيها سواء أكان ذلك في السياسة أم الاقتصاد أم الحرب أم الإبداع . وتبعا لهذا تنوعت الأساطير الأثنية على امتداد تاريخ الحضارات والمدنيات، حيث يتف التأمّل للتراث الإنساني على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء دخلن التاريخ والأسطورة من الباب الواسع، نساء قويات عقلا وسلطانا، ومتجعات أدبيا وسياسيا واجتماعيا، وكُنّ قوة موجهة ومؤثرة في تاريخ الحضارات، وقد نالت الأنثى تبعا لذلك حصّة الأسد في الفضاء الأسطوري المشكل لآرث مختلف الشعوب زمانا ومكانا .

ومن أشهر الشخصيات الأثنية التي لقيت رواجاً كبيراً «بلقيس» ملكة سبأ، فقد استقطبت اهتمام أمم وشعوب من العرب وغيرهم، وقد تباينت الآراء والأخبار حول أصول هذه الشخصية، اسمها ومدة حكمها، ولكنها تؤكد

(*) جامعية، الجزائر

ب/ بلقيس في القرآن الكريم:

ورد ذكر الملكة بلقيس في مواضيع كثيرة في القرآن الكريم، وذكرت قصتها مع النبي سليمان عليه السلام، وكان صاحب عجزها الهدهد الذي ذهب متقصياً موضع الماء في إحدى جولات النبي سليمان، فاكشف ملكة سبأ وكان بذلك هذا الخير شفيها له عند النبي الذي توعده بالعذاب الشديد، وعليه عاد ومعه عذره ﴿فَمَكَتْ عَنِّي رَبِّدٌ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ حُطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَأٍ بِنْتًا تَقِينِ، إِنِّي وَجَدْتُ إِسْرَءً قَلْبَهُمْ وَأَوْثِقْتُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ (النمل/ 22-23). فما كان من سليمان إلا أن أجرى صدق الهدهد فيكتب إلى ملكة سبأ يطلب منها أن تأتي مسلمة خاضعة وقومها ﴿إِنَّ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، أَلَّا تَخْلُوا هَآئِلًا وَاتَّوْنِي مُسْلِمِينَ﴾ (النمل/ 31-30). وكان أن استشارت بلقيس قومها في أمر هذا الكتاب وكان رأيها صاحب رأي وحكمة فإنها رفضت الدخول في حرب كما أشار قومها ورأت رأياً مخالفاً ﴿إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعْرَءَ أَهْلِهَا أَفْئَةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ﴾ (النمل/ 34). وبصرت بما لم يصبوا ورأت أن ترسل إلى سليمان بهدية، ولكنه رد عليهم برء عفيف، عندها أقرت بلقيس بقوة سليمان وعظمة سلطانه، فجمعت جنودها وحرسها واتجهت إليه، وأمر بتكثير عرشها فقال لها النبي سليمان متسائلاً: ﴿أَمَكْسَدًا عَرْشُكَ؟ قَالَتْ: كَأَنَّهُ هُوَ﴾ ولم تؤكد أنه هو لعلمها أنها خلفت عرشها وراهها ولم تعلم أن لأحد هذه القدرة جليلة هنا كما أنها لم تنف أن يكون هو وهذا يبرز فطنتها وذكاءها. وكانت نتيجة هذه الزيارة أن اعترفت بلقيس بأنها كانت ظالمة لنفسها بعبادتها لغير الله ﴿قَالَتْ رَبِّي إِنَّهُ ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ وقد أفاض المفسرون في إيراد تفاصيل كثيرة عن قصة هذه الملكة اليمنية، وأضافوا

ذكرت في خضم الحديث عن النبي الملك سليمان، وتعرض الإصحاح العاشر من هذا السفر لقصة هذه الملكة مع الملك سليمان، وما وصلها من أخبار حول عجيب وعظيم ملكه، فقررت أن تفتحته وجاءته إلى أورشليم بموكب عظيم «وسمعت ملكة سبأ بخبر سليمان لمجد الرب فأتت إليه لتتحنه بمسائل. فأتت إلى أورشليم بموكب عظيم جداً بجمال حاملة أطياباً وزهبا كثيراً جداً وحجارة كريمة وأتت سليمان وكلمته بكل ما كان بقلها. فأخبرها سليمان بكل كلامها» (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وقد فتحت الشروح التي تناولت هذه الزيارة في وصف موكب الملكة بلقيس وفي الحديث الذي دار بينها وبين الملك سليمان وقيل إنها طرحت عليه جملة من الألغاز والأحاجي لاختبر قدرته وحكمته وقد انتقل الكثير من هذه الأخبار في التراث الشعبي

انبهرت بلقيس بما رأت من عظيم ملك سليمان وحكمته وقدرته فكان ما رآته بأن عينها أعظم مما سمعت به فقالت للملك: «... لم أصحب الأخبار حتى جئت وأبصرت عيناى فهو ذا الصب لم أحربه ردت حكمه وصلاحا على الخير الذي سمعته». (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وانتهت زيارة الملكة بأن سلمت سليمان ما أحضرته من ذهب ومال وطيب وأحجار كريمة «وأعطت الملك مئة وعشرين وزنة ذهب وأطياباً كثيرة جداً وحجارة كريمة. لم يأت بعد مثل ذلك الطيب في الكثرة الذي أعطته ملكة سبأ للملك سليمان». (الملوك الأول / الإصحاح العاشر). وأعطى الملك سليمان بلقيس كل مشتهاها وانصرفت إلى أرضها وما يمكن أن نستنتج من ورود قصة ملكة سبأ في سفر الملوك :

- لم يذكر اسمها وإنما أشير إلى أنها ملكة سبأ.
- هي التي حضرت إلى سليمان بعد سماع أخبار عن قوة ملكه.
- أوتيت ملكاً عظيماً وثراءً عجبياً.
- صاحبة رأي وقرار وحكمة.

حكموا مملكة سبأ. وقد أورد المؤرخ اليمني «أبو الحسن الهمداني» أن عدد ملوك سبأ بلغ تسعة وأربعين ملكاً، وهناك روايات أخرى تذكر أكثر من ذلك، ومن أوائل ملوكهم حسب ما توفر من خريبات تاريخية الملك سبأ الأكبر الذي قام ببناء سد مأرب.

ينقل «ابن جرير الطبري» في مصنفه التاريخي «تاريخ الأمم والملوك» نصاً يحوي جملة من المعلومات حول أصل بلقيس وتسبها جاء فيه «وهي فيما يقول أهل الأنساب: بلقيس ابنة اليرشع، ويقول بعضهم: ابنة إيلي شرح، ويقول بعضهم: ابنة ذي شرح بن ذي جند بن إيلي شرح بن الحارث بن قيس بن صيفي بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان(2)». والأمور نفسه يشير إليه «ابن حزم الأندلسي» في جمهرة أنساب العرب، حيث يعرف «بلقيس» أنها: «بنت إيلي شرح بن ذي جند بن إيلي شرح بن الحارث بن قيس بن صيفي... وهم من السابعة، وهم من بني حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان...»(3)، وسجل «المسعودي» اسمها على النحو التالي: «بلقيس بنت الهمداني بن شوحيل بن عثرون الراش...»(4).

يتضح من النصوص السابقة أن هناك اتفاقاً عاماً حول نسب «بلقيس»، واختلافاً حول الاسم حيث لم يستعمل في النص الأول والثاني اسم «بلقيس»، وإنما استعمل اسم «بلقيس»؛ ويتردد الاسم الأخير في روايات كثيرة. ويجتهد بعض الإخباريين واللغويين في معرفة أصوله واشتقاقاته ودلالاته. ويذهب الكثير إلى اعتبار «بلقيس» لقباً وليس اسماً عدا «نشوان الحميري» الذي يرى أن «بلقيس» اسمان جعل اسماً واحداً مثل حضرموت وبعبلق، وذلك أن بلقيس ملكت بعد موت أبيها الهمداني(5)، وعموماً تبقى قضية الاسم من أبرز القضايا التي اختلفت حولها، ولعل هذا التباين مرده ضعف الذاكرة الشفوية نتيجة تقادم القرون وغياب الحقيقة التاريخية الكاملة (اختلاط التاريخ بالأسطورة)، ولذا شك أن عدم ذكر هذا الاسم في النصوص الدينية دعم هذا الاختلاف، وبدأت

معلومات كثيرة ولكن من خلال عرضنا للقصة في القرآن الكريم يمكن أن نسجل ما يلي :

- لم يورد القرآن الكريم اسم هذه الملكة.
- الوسيط بين النبي سليمان وبلقيس كان الهمداني.
- رجاحة عقل بلقيس وحكمتها وحسن مشاورتها.
- عظمة ملكها وراثتها.
- ذكاء بلقيس وفطنتها.
- إسلام الملكة بلقيس.

ورغم بعض الاختلافات الموجودة بين العهد القديم والقرآن الكريم حول مجيئها وحوارها مع سليمان إلا أن هناك اتفاقاً في عظمة ملكها وراثتها وحكمتها وجمالها وهذه العناصر مجتمعة هي التي استدخل هذه الملكة الحميرية التاريخ من بابها الواسع

2 - بلقيس في التراث الإنساني :

بلقيس في النصوص التاريخية :

حظيت «بلقيس» بمكانة مميزة عند المؤرخين والإخباريين العرب وغير العرب منذ القديم، وقد اختلف المؤرخون في جمع أخبارهم حول هذه الملكة الجنوبية على ما توفر من نصوص دينية (العهد القديم والجديد والقرآن الكريم)، وعلى الشروح والتفسيرات التي واكبت هذه النصوص الدينية وما اعترضها من زيادة أو نقصان زماناً ومكاناً. ولعل أهم ما أثار اهتمام وجدل هؤلاء اسم هذه الشخصية وأصولها وموطنها وتاريخ ميلادها وحياتها وموتها، وإذا تصفحنا كتب الإخباريين العرب وبعض النصوص التاريخية نجد حديثاً مكثفاً عن ملكة سبأ، تختلط فيه الحقيقة التاريخية مع المخيلة الشعبية، وتبدأ «بلقيس» تدريجياً في ارتداء الحلة الأسطورية التي تمكنها من اقتحام كل الحدود والثقافات.

يشير معظم المؤرخين والمهتمين بالحضارات الشرقية القديمة أن بلقيس حكمت في القرن العاشر قبل الميلاد، وتأتي في المرتبة الثامنة عشر في تسلسل الملوك الذين

شيئا فشيئا هذه الشخصية تدخل التاريخ والأسطورة من بابهما الواسع.

تشكلت أسطورة بلقيس في مواقع جغرافية مميزة مكانا وزمانا، ومن بين هذه المواقع نذكر: أريم وسبأ وصرواح وسلحون وتدمر وغيرها ومازالت الحفريات إلى يومنا هذا حول بقايا ملك بلقيس. وقد اختلف المؤرخون في تاريخ ولادتها ووفاتها، وتذهب بعض المراجع التاريخية إلى أن سليمان-عليه السلام- تزوج من بلقيس، وأنه كان يزورها في سبأ من حين إلى آخر وأنها أقامت معه حوالي سبع سنين، وتوفيت فدفنها في تدمر، وهناك من يذهب إلى أنها دفنت في مأرب.

اختلطت سيرة هذه الملكة بسير ملكات أخريات حكمن هذه المنطقة، وقد أخذت بلقيس صوراً كثيرة في التراث الإنساني فهي الملكة المحاربة التي فتحت بابل وأذربيجان، وهي التي قامت بترميم سد مأرب، وهي في بعض النصوص والروايات ذات أصول جنية، وهناك شبه كبير بين بلقيس وزنوبيا، فكلتاهما كانتا رمزا للحكمة والجمال، وهناك شبه بين بلقيس وسهيلاميس الملكاتهما مثال للجمال والذكاء وترتبطان بأماكن وقظطور(بابل/سبأ). وعموما فإن هذه الروايات والتلف النصية أسهمت هي الأخرى في أسطورة هذه الملكة، ودخلها عالم الإبداع باعتبارها رمزا متجددا في كل زمان ومكان.

بلقيس في المرويات الشفوية :

تتمتع المرويات الشفوية التي تسرد قصة ملكة سبأ على أهم الثوابت التي ركزت عليها النصوص الدينية (المهد القديم والجديد، والقرآن الكريم)، وتضيف بعض العناصر الأخرى التي تدعم أسطورة هذه الشخصية، وقد ركزت القصص الشعبية التي ترددت على جملة من الموضوعات أهمها :

- نسب بلقيس وقصة تولدها وأصولها الجنية، وفي هذا الجانب أضافت المخيلة الشعبية الكثير من العناصر.
- قصة توليها العرش وكيفية دحرها لخصومها، وفي

هذا المجال ظهرت هذه الملكة في المخيال الشعبي مثالا للقوة والذكاء والفتنة (قصتها مع ذي الأذعار).

- قصة لقاءها بالنبي سليمان -عليه السلام- وما دار بينهما، وقد اعتمد الرواة على ما ورد في النصوص الدينية مع بعض التحويرات والإضافات.

- الأحاجي والألغاز التي نسبت إليها؛ حيث روي أنها ألقتها على النبي سليمان لتختبر ذكاه وحكمته، وقد انتقلت هذه الأحاجي والألغاز بعد ذلك وتداولها الناس، وعليه تتجلى «بلقيس» باعتبارها قاصة وملغزة ماهرة في التراث الشعبي.

ويمكن أن نشير في هذا السياق أن الإخباريين والمؤرخين اعتمدوا على هذا القصص المتواتر في تحديد ملامح هذه الملكة الحميمية التي دخلت التراث العربي مثالا للمرأة الحكيمة والجميلة والفتنة.

وقد امتد تأثير هذه المرأة ليصل إلى الحبشة، حيث دخلت التراث الحبشي المسيحي، وتجلت من خلال الملحمة الدينية الحبشية «عظمة الملوك أو كبرياهمست» (6) التي صاغها المصلح الشعبي، وحاولت فيها أن تربط بين الملكة بلقيس وبين ملوك الحبشة على اعتبار أنهم ينحدرون من سلالة هذه الملكة. وتظهر صورة بلقيس في هذه الملحمة الدينية باعتبارها مخلصه ومطهرة ومثالا للجمال والفهم والحكمة، وبالتالي لم يختلف وصف هذه الملكة عما كان سائدا في مرويات العرب، كما أنها تكرم هذه الملكة لأنها تجملها صاحبة الحكمة؛ فهي التي ذهبت إلى سليمان لتختبر حكمته، وعليه فإن هذه الملحمة تقدم صورة إيجابية لبلقيس لا نراها إلا في الكتابات الصوفية العربية والإسلامية والمسيحية.

بلقيس في نصوص الصوفيين :

يعدّ «محي الدين بن عربي» (560هـ - 638هـ) من أبرز الصوفيين الذين تحدثوا بإسهاب عن هذه الملكة في كتابيه (الفتوحات المكية وفصوص الحكيم)، كما نظم قصيدة طويلة فيها استلهام لهذه الشخصية باعتبارها مثالا

3 - بلقيس في الأدب العربي :

حظيت بلقيس بمكانة مميزة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وكان التوظيف في المرحلة الأولى يرتبط بما نسج حول هذه الملكة من قصص وخرافات، حول اسمها وملكها وما شيدته من أبنية ومعالم لا تزال شاهدة على ذلك، وقد برزت في توظيفات القدماء جملة من الموضوعات تتحدث عن أصلها وكيفية توليها الحكم ولقائها مع النبي سليمان، وإسلامها، وتحولت في مرحلة متقدمة، أي في توظيفات المحدثين إلى رمز للحكمة والثورة والحرية والوطن.

1 - الشعر القديم :

أسهمت الروايات الشفوية والقصص والأخبار التي حيكّت حول هذه الملكة الحميرية، في تجلي شعر يتحدث عن بلقيس - باعتبارها الملكة سليخة الحبيب والنسب - ويمكن أن نؤكد في هذا السياق أن النصوص الدينية والتاريخية كانت مصدرا أساسيا استقى منه الشعراء مادتهم القصصية حول «بلقيس»، وقد نقل بعض المؤرخين أمثال (الهمداني وابن حزم) أشعارا نسبت إلى تبع اليماني، يتحدث فيها عن بلقيس ويربط نسبه بها، ويؤكد فيها شرفها وقيمتها بين قومها، ومنها قوله (9):

عَمِّيَ الْخَيْرُ حِينَ يُذَكَّرُ بَلْقَيْسَ

سُ وَ مَنْ نَالَ مَطْلَعَ الشَّمْسِ خَالِي

وفي سياق آخر يورد صاحب «الإكليل» (10) أبياتا منسوبة إلى «تبع» تبرز عظمة ملك بلقيس الذي ينتسب إليه تبع، ويربط بلقيس بالجن، وتوضح الفترة الزمنية التي استغرقها حكم هذه الملكة (ثمانين عاما):

وَلَدَفَنِي مِنَ الْمُلُوكِ مُلُوكُ
وَنَسَاءَ مُتَوَجَّاتٍ كَبْلَقَيْسِ
كُلُّ قَبِيلٍ مُسَوِّجٌ صَنِيدُ
بِأُولِي قُوَّةٍ وَبِأَسْبَاطِ
مَلَكْتُهُمْ بَلْقَيْسُ ثَمَانِينَ عَامًا
وَلَهَا جَنَّاتٌ تَشْفِيهِمَا عَيْنَا
لَأَبْيَالِي إِنْ مَا آتَى سَبِيلَ غَيْثٍ
جَاءَهَا الْمَاءُ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ

للحكمة الخالدة والصفاء الروحاني، وأثرى هذا الحديث في كتابه «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق»، وتأخذ «بلقيس» عدة وجوه في كتاباته فهي (7):

1 - أنثى متولدة بين الإنس والجن، يقول في شرح ترجمان الأشواق: «... كما كانت بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإن أمها من الإنس، وأبائها من الجن. ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم. وكانت تغلب عليها الروحانية ولهذا ظهرت بلقيس عندنا» (8). وهذا الرأي سرعان ما يتجاوز ابن عربي في مرحلة لاحقة، حيث ينفي ذلك معتبرا إياه من تأثير المرويات والمقولات، وبالتالي سوف تتغير صورة «بلقيس»

2 - بلقيس تنتمي إلى عالم الإنس ويعتمد «ابن عربي» على جملة من الحجج لإبراز ذلك يستمدّها من إجابات هذه الملكة عندما التقت النبي سليمان، فكانت كلها نسببة (كأنه هو/ عندما مثلت عن الصرح المرد).

3 - أنثى ذات منزلة فقهية: استطاعت «أن تتزوَّج على التقيد في اعتقادها في الله، فهي لم تنفك للإيمان ولو انقلب انقادت لله رب العالمين، وإسلامها بالادلة القرآني يؤكد تفوقها وتفردا وبالتالي تجلّت في كتابات «ابن عربي» مثالا للشخصية الأنثوية المتفوقة.

ومجمل القول لقد حظيت هذه الأنثى بمكانة مميزة في التراث الإنساني، حيث كانت حاضرة بقوة في نصوص الإخباريين العرب وغيرهم، وتجاوزت حدود اليمن لتصل إلى الحبشة وإيران وتركيا والصين، وهذا ما جعلها شخصية متجددة في كل الأزمنة، وشغلت حيزا كبيرا من التراث الشعبي العربي، واهتم بها المتصوفة، فكانت في كل هذه النصوص (التاريخية والشعبية والصوفية) مثالا للحكمة والجمال والذكاء، ولا شك أن هذه العناصر ستكون مميزات رئيسية يعتمد عليها الأدياء في استلهاهم لهذه الشخصية في التراث الأدبي العربي.

بالنورانية والحكمة والصفاء في لحظات الظهور والتجلي، وتبرز هذه الصور مجتمعة في ديوانه «ترجمان الأشواق» الذي نظمه سنة 598هـ. وما ورد فيه قوله:

مِنْ كُلِّ فَاتِكَةٍ الْأَحْطِ مَلَاكَةً
تَحَالَتْهُنَّ فَوْقَ عَرْشِ الدَّرِّ بَلْقِيسَا
إِذَا تَحَمَّثَتْ عَلَى صَرْحِ الرُّجَاجِ تَرَى
شَمْسًا عَلَى فُلُوكِ فِي حِجْرِ إِدْرِيسَا
تَحْمِي، إِذَا قَتَلْتَ بِاللَّحْظِ، مَنْطِقَهَا،
كَأَنَّهَا عِنْدَمَا تَحْمِي بِهِ حَيْسَا

بلقيس هي القوة والحكمة والجمال والإشراق؛ هي لحظة التجلي، وتلاحظ في هذه الأبيات مزجا بين المادي (العرش/شمس/الملك) والمعنوي (مالك/تحمي/اللحظ) أي بين الجسد والروح. ويواصل الشاعر في إثراء الجانب الروحي لا الجسدي لهذه المرأة قائلا:

سَأَلْتُ إِذْ بَلَغْتَ نَرَايَهَا
ذَاكَ الْجَمَالَ وَذَاكَ اللَّطْفَ تَنَفِّيسَا
فَأَسْتَفْشَسْتُ، وَرَقَاءَ اللَّهِ شَرُّهَا،

وَرَدَّخَرَجَ الْمَلِكُ الْمَتَّصِرُ إِلَيْسَا
هكذا تتحول بلقيس تدريجيا من رمز تاريخي إلى رمز صوفي، ثم في مرحلة لاحقة إلى رمز اجتماعي وسياسي تحمري مع الشعراء المحدثين والمعاصرين.

ب - في الشعر الحديث والمعاصر :

استلهم بعض الشعراء المحدثين والمعاصرين أسطورة بلقيس للتعبير عن جملة التحولات التي عرفها الوطن العربي عقب الحربين العالميتين، حيث تحولت من رمز للحكمة والجمال والعظمة إلى رمز للثورة والحرية والوطن، فقد خرجت من رداء الماضي إلى الزمن الحديث تشاطر للمجتمعات العربية آلامها وأحلامها، فهذا الشاعر التونسي الرومانسي الشاعر «أبو القاسم الشابي» يوظفها في قصيدة (جمال الحياة) ضمن ديوانه «أغاني الحياة»

والملاحظ على الأبيات السابقة التي اعتمدها المؤرخون أنها اهتمت بهذه الملكة من جانب ميزها تاريخيا توليها كامرأة الحكم، وأهم الإنجازات التي قامت بها حيث يُمزى إليها بناء سد مارب، بينما يلعب البعض إلى أنها قامت بترميمه فقط. ومثلما شغل الشعراء ملك بلقيس شغلهم كذلك انقضاء ملكها، حيث تظهر في أشعار «أمية بن أبي الصلت» (11)، الذي ينسب سبب انقضاء ملكها إلى الهدده، ويشير إلى أنه سليل هذه الملكة الحميرية، يقول في هذا السياق:

مِنْ قَبْلِهِ بَلْقِيسُ كَأَنَّتْ صَمْتِي
حَتَّى تَقْضَى مُلْكُهَا بِالْهَدْدِ
فالإشارة هنا إلى انقضاء ملكها بالهدده، تحينا إلى قصة لقائها بالملك النبي سليمان، فبمجرد ارتباط بلقيس به، وانبهارها بملكه الذي فاق ملكها، أصبحت تابعة له ويبقى تميز ملك بلقيس وأثاره التي بقيت مجسمة في أبنية من أهم الموضوعات التي ركز عليها الشعراء ليبيان عظمتها وتقوفا كأمراة حاكمة منها قول «عليمة ابن أبي جلدن» (12):

هَلْ لِأَسَاسٍ مِثْلَ آثَارِهِمْ بِأَيَّزِمَ ذَاتَ الْبِنَاءِ الْبَسْعَ
أَوْ مِثْلَ صِرَاحٍ وَمَا دُونَهَا مِمَّا بَنَتْ بَلْقِيسُ أَوْ دُوْنِهَا
أما «نشان الحميري» (13) فيورد في القصيدة الحميرية قوله الذي يعني فيه أن يكون النبي سليمان نكح بلقيس دون أن يتزوجها، ويؤكد طهر ونقاء الملكة الحميرية، ويرد على أولئك الذين حاولوا تشييع الملك والنيل منها:

رَأَتْ سُلَيْمَانَ النَّبِيَّ يَتَلَمَّرُ مِنْ مَّارِبٍ دِينًا بِلَا اسْتِخْكَاجٍ
وعليه تبرز صورة أخرى للملكة عزيزة طاهرة عفيفة، عكس ما رُوِّج عنها في بعض الأخبار والكتابات.

تتحول بلقيس من رمز للعظمة والبناء والتشيد إلى رمز للصفاء والحكمة الإلهية في الشعر الصوفي، حيث تتحول في شعر ابن عربي (14) إلى رمز صوفي يشيع

باعتبارها رمزا للجمال و الثروة والكفاح، يقول في هذا السياق:

وَاعْتَلْتُ بَلْقِيسَ عَزَّ شَ اللَّيْلِ، فِي تِلْكَ التَّوَاحِي
ثُمَّ مَالَتْ لِغُرُوبٍ يَمْدُ اضْطِرَامِ الْكَفَاحِ
وَأَسْتَوَى اللَّيْلُ بِرُغْمِ الشَّمْسِ فِي الْعَرَضِ الْفِتَاحِ (15)

وقد تزايدت وتيرة توظيفها منذ الستينات، حيث تحظى الملكة بلقيس في موطنها الأصلي اليمن بمكانة مميزة، ووظف شعراء اليمن هذه الأسطورة التي ترتبط بهم ارتباطا حميميا، فهي العشق والجمال والوطن، ولعل أبرز شاعر يعني هام بحب بلقيس شعريا الشاعر اليمني «عبد الله البردوني»، الذي سمي بعاشق بلقيس ووضاح اليمن، حيث يوظف بلقيس في ديوانه الأول الصادر سنة 1961م «من أرض بلقيس» وفي ديوان آخر صدر بعد عشر سنوات من صدور الأول، أي في سنة 1972م وسمه بـ«لعيني أم بلقيس»، وتتجلى بلقيس في القصيدتين رمزا للوطن والتاريخ والذاكرة الضاربة عميقا، يقول في قصيدة «من أرض بلقيس»:

مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسَ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتَرُ
مِنْ جَوْهَا هَذِهِ الْأَنَامُ وَالشَّجَرُ
مِنْ صَدْرِهَا هَذِهِ الْأَهَاتُ، مِنْ فَمِهَا
هَذِي اللَّحُونُ، وَمِنْ تَارِيخِهَا الذِّكْرُ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ هَذِي الْأَعْيَانُ، وَمِنْ
رِيَاضِهَا هَذِهِ الْأَنْفَامُ تَنْتَبِرُ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ حَيْثُ الضُّوءُ يَلْتَمِهَا
وَحَيْثُ تَغْتَنِقُ الْأَنْسَامُ وَالشَّجَرُ

مَا ذَلِكَ السَّدُودُ؟ مِنْ شَادِيهِ؟ إِنَّهَا
مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسَ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتَرُ (16)
فاليمن السعيد هو موطن هذه الملكة، وتاريخها مايزال صامدا شاهدا على البناء والتشييد والعظمة والإشراق، وعليه يوظف الشاعر هذا الرمز الأسطوري «بلقيس» ليصبح

معادلا لموضوعيا لليمن، بل يتحول في مرحلة لاحقة إلى الشاعر نفسه، فبلقيس هي اليمن وهي البردوني وهذا ما يبرزه في قصيدة «لعيني أم بلقيس» حيث يقول:

لَعِينِي أُمِّ بَلْقِيسَ يَدَايِي وَعَلَايِي
كَلِمَا أَغْلَى حَيَاتِي لَهَا أَزْهَى فُتُوحَاتِي
لَهَا عَزْوِي وَإِزْهَاتِي وَإِنْحَارِي إِلَى الْأَتِي
وَأَسْفَارِي إِلَى الْمَاضِي فُتُوحَاتِي وَرَايَاتِي
لَعِينِي أُمِّ بَلْقِيسَ وَأَقْمَارِي وَغَيْبَاتِي
وَأَنْقَاضِي وَأَجْنَحَاتِي لَهَا أَشْوَاقُ أَوْبَاتِي

وتتحول تدريجيا إلى أم حنون، ويواصل في إثراء هذه الأم (اليمن) التي نحن إلى غد أحسن قائلا:

وَمِنْ أَخْلَامِ أَطْفَالِي هُنَا تَارِيخُهَا الْعَاتِي
هُنَا بِلَادِي غَالِبَتِي وَرَاةَ الْغَيْبِ الشَّاتِي
هُنَا تَمْتَدُّ غَارِبَتِي قَيْمُضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي
يُحْدِثُ إِلَى الْعَدِ الْأَخْنَى قَيْمُضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي (17)

ويوسمها كذلك الشاعر اليمني «عبد العزيز المقالح» في عدة قصائد منها: (فوق ضريح عبد الناصر، ورحلة الشمس، وفي انتظار عودة الشهيد، والسفر في ذاكرة الأبدية) يقول في قصيدة فوق ضريح عبد الناصر:

يَا إِخْوَتِي هَلْ تَذْكُرُونَ حِينَ مَرَّ
كَيْفَ يَكِي حَزْناً عَلَى «بَلْقِيسَ» وَ «بَنِ ذِي يَزْنَ
مَاذَا قَلَمَ يَضْمَحُهَا قَبْرَ وَ لَمْ يَسْتَرْهَمَا كَفْنَ
كَانَ عَلَى سَفَرٍ فَتَارَ وَاسْتَقَرَّ
وَصَاحَ فِي الْأَطْلَالِ وَ الدَّمَنِ
ثَوْرِي، تَحْرُكِي فَتَارَاتِ الْأَحْجَارِ وَ الشَّجَرِ
وَ ثَارَتِ الْيَمَنِ (18)

يبدو أن استحضار «المفالح» بلقيس كان من خلال استلهاهم لشخصية «جمال عبد الناصر» رمز الثورة والتغيير والقومية العربية، فكانت زيارته إلى اليمن، ووقوفه عند معالم مدينة بلقيس إيماناً بالثورة والتغيير، وعليه فإن بلقيس رمز لتاريخ اليمن المجيد وعبد الناصر رمز لتاريخ العروبة المجيد، وما يجمع الشخصيتين هو: قوة الذكاء، ودافع التغيير نحو الأحسن، وولاء الرعية.

أما «محمد الفيتوري» في ديوانه «البطل و الثورة والمثقة» فإنه يستلهم شخصية بلقيس جنباً إلى جنب مع النبي سليمان يقول في قصيدة موت الملك سليمان:

خمسون ألف ماردٍ

يتظرون الإذن بالقتول

تسمون ألف حارسٍ

يرقبُ حرسَ الشمسِ في ذُحولٍ

والشمسُ في معارجِ اكتمالها محتجبة

تغسلُ جدرانَ المدافنِ للمذبة

وعرس بلقيس الجميله المذبة

والمدن الكبرى التي

تسقط تحت عجلات المركبة (19)

تتحول هذه الملكة الحميرية القوية إلى جميلة معذبة تنظر في حسرة إلى المدن التي تسقط الواحدة تلو الأخرى؛ فهي في هذه القصيدة رمز للوجع والضياع، رمز للعروبة المعذبة التي تسقط يوماً بعد يوم بعد أن مات الملك سليمان، وتلمح هنا التلازم بين الشخصيتين (سليمان وبلقيس) فحياته عز لهذه الملكة وموته ذل لها.

وتواصل هذه الصورة التي تبرز بلقيسا رمزاً للضياع والتشتت والتمزق وهذا ما عبّر عنه الشاعر «عبد الوهاب البياتي» في ديوانه قصيدة «الصورة والظل»:

لو جمعتُ أجزاءَ هذي الصورة الممزقة

إذن لقاتمتُ بابلَ المحترقة

تنفض عن أسمالها الرماذ

ورفَّ عن الجنائن المعلقة

فراشة وزيقه

وابسمت عشتار

وهي على سريرها تداعبُ القيثارة

وعاد أوزيس

لانتفاضات أحزانٍ حادي العيس

وتوَّرت في سبأ بلقيس

وعادت البكاره

لهذه الدنيا التي تشاجع للملوك والمجاهره

لهذه القديسة الهلوك (20).

للتحضر البياتي أسطورة بلقيس جنباً إلى جنب مع أسطورتَي عشتار وأوزيس ليعبر عن تمزق هذه الصورة المميزه وبقاء الظل فقط؛ إنها صورة الجمال والحسب والحيّة باعتبار أنّ هذه الأساطير الثلاثة - عشتار وأوزيس وبلقيس - تعبر عن ذلك فهي رمز للبعث والتجدد، وقد استطاع الشاعر أن يطوع هذه الرموز الثلاثة خاصة من خلال استخدام الكلمات التالية (ابتسمت/ عاد/ توَّرت)، وعليه فهي رمز للعودة والنور والتجدد.

تتحول «بلقيس» من رمز جماعي، يعبر تارة عن العروبة والثورة، وتارة أخرى عن البعث والتجدد إلى رمز شخصي ذاتي مع الشاعر السوري فنزار قباني الذي يكتب رائحته (قصيدة بلقيس)، في فاجعة زوجه بلقيس، فيبدأ من الوجع، وتتسجر قريحة الشاعر ويستحضر صورة بلقيس: (المرأة/ العاشقة/ الزوجة/ الملكة/ القصيدة)، إنها بلقيس التي تجاوزت حدود المكان والزمان:

بلقيس -

أيتها الشهيدة.. . والقصيدة.. .

والمُطَهَّرَةُ النقيّة.

سبأ تنفضُ عن مليكتها

بالانكاه على موضوع جوهرى هو إغراء القدرة لمالكها على إساءة استخدامها واعتقاده أنه يستطيع أن يحقق بها ما أراد حتى لو كان امتلاك قلب بشري.

حيث تبرز هذه المسرحية رغبة كل من «سليمان» و«بلقيس» تحقيق عاطفة نبيلة هي «الحب» باعتماد القوة؛ فهذا سليمان يسعى بكل ما أوتي من قوة لامتلاك قلب ملكة سبأ، وهي منشغلة عنه بحب أحد أسراها واسمه «منذر»، وهذا الأخير هائم بحب وصيفتها «شهباء»، التي تحاول التضحية من أجل الملكة بلقيس.

وعندما يتأكد «سليمان» من انشغال بلقيس بحب «منذر» يستخدم الجن، فيسحر منذر تمثالا حجرياً يوضع داخل حوض من البلور. ويكون خلاصه بذرف الدمع عليه، حيث لا تتردد «بلقيس» في ذرف الدمع حتى يتلى جزء كبير من الحوض، ولكن بحيلة من الجنى يبعد بلقيس، ويقرب بلقيس التي تتقدم أمام التمثال وتذرف دموعين نصالن إلى قلب منذر وبهما تعود إليه الحياة، وتعلم بلقيس بما جرى، وتقرر العودة إلى مملكتها، لا تستطيع سح سليمان غير الصداقة وهذا ما يبرزه حوار بلقيس مع سليمان (22).

«بلقيس حقا يا سليمان... إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى...
سليمان أجل يا بلقيس...

بلقيس: أعجوبة موصدة أمام القدرة.
سليمان: وأمام الحكمة.

بلقيس: نعم.

سليمان: بماذا إذن تفتح مغاليقها؟

بلقيس: لست أدري.

سليمان: نعم... هناك شيء واحد مفتاحه في يد الرب وحده.

بلقيس: يدعشني أنك كنت تجهل ذلك يا سليمان.

سليمان: هي القوة يا بلقيس... تعمي أبصارنا

فؤدي للجواهر التحية..

يا أعظم الملكات..

يا امرأة كل أمجاد المصور السوثرية

بلقيس..

يا عصفورتى الأحدى..

ويا أبقونى الأعلى

ويا دمعاً تنائر فوق خد

المجدلية (21)

عرفت أسطورة بلقيس توظيفات مختلفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، واستطاع الشعراء تطويعها لتعبر عن مجمل التحولات التي عرفها المجتمع العربي، ويكون استلهاها تأكيداً للجمال والقوة والاستمرار والحكمة، كما تتجلى هذه الأسطورة في نظم الشعراء لتجسد جماليات القصيدة العربية، من المحافظة على القصيدة العربية نظماً كما أبدعتها عبقرية السلف (الشابي والبردوني)، إلى تحقيق جماليات القصيدة المعاصرة (البياتي والفيتوري وقباني).

وعليه فهي رمز شعري متجدد إنَّ على مستوى الموضوعات أو الأشكال. ولم يقف استلهاهم الأدباء العرب لها شعرياً فقط بل تجلّت في أشكال أدبية أخرى.

ج - بلقيس في المسرح العربي:

وظف الكاتب المسرحي «توفيق الحكيم» شخصية «بلقيس» في مسرحية سليمان الحكيم، التي نشرت لأول مرة سنة 1943 م، حيث يصرح الكاتب في مقدمة المسرحية أنه بنّاها على كتب ثلاثة: القرآن الكريم والتوراة و ألف ليلة، فمن القرآن استخدم ما ورد عن ملكة سبأ والهندود والجن والقصر المزمّد، ومن التوراة روحها الشعرية (نشد الإنشاد)، ومن ألف ليلة و ليلة قصة الصياد والقمقم الذي سجن فيه الجنى (داهش بن الدمياط).

وقد استغل الحكيم كل هذه العناصر وحاول تطويعها

- كون بلقيس ملكة تتميز بالذكاء والجمال.
- ارتباط هذه الملكة بالتي سليمان.

فالعمالان أسهما في تبلور أسطورة بلقيس، ودخلها كل النصوص (الدينية والتاريخية والإبداعية)، وقد أخذت «بلقيس» صورا كثيرة في التراث الإنساني، وانتشرت في كل مكان، وهي تمتلك بعض مواصفات نساء عميزات تاريخيا مثل: زنوبيا وسميراميس وكليوباترا، اجتمعت فيهن صفات الأنوثة والقوة والحكمة وتحولن إلى أساطير أدبية.

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها، هي أن ملكة سبأ عرفت توظيفات كثيرة ومتنوعة في الأدب العربي من خلال العودة إلى مصادرها الأصلية (الكتاب المقدس والقرآن الكريم ونصوص المؤرخين والصوفيين)، ومحاولة تطويع العناصر التالية: (الجمال/ القوة/ الحكمة)، بما يتلاءم وحركة المجتمع العربي، وقناعات المبدع، وفلسفته ونظراته للحياة.

أحيانا عن رؤية عجزنا الأدبي وتسيننا ما منعتنا من حكمة... وتزين لنا المضي في كفاح لا أمل لنا فيه... ما ظنك به بعد اليوم... ما لؤن ابتسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان».

وعليه فسلیمان في هذه المسرحية يمتلك القدرة ولا يملك الحكمة، وبلقيس تمتلك القدرة وتفقد الحكمة كذلك، فكلاهما عجز في مجال تحقيق عاطفة إنسانية نبيلة. وهكذا تمكن الكاتب من تطويع هاتين الشخصيتين لتصبحا رمزا لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا، وتعتبر عن امتلاك الإنسان للقدرة واستخدامها فيما ينبغي ولا ينبغي وفقدانه الحكمة، وعليه وكان الحكيم يبرز قضية جوهريّة هي ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق كثيرا ازدياد حكمته مما ينزل بالإنسانية المحن.

الخاتمة :

تعّد بلقيس من أوفر الشخصيات الأنثوية الجنية حظا، لما نسج حولها من حكايات وأساطير وقصص، ولا شك أن هذه المكانة ترجع أساسا إلى عاملين اثنين هما :

المصادر والمراجع

- (1) الكتاب المقدس (المعهد القديم والجديد)، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، 1985
- (2) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عر الدين للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1987
- (3) ابن حزم الأندلسي: جمهرة أنساب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.
- (4) السعودي مروح الذهب ومعادن الجواهر، سلسلة الأئیس الأدبية، موم للنشر، الخرطوم، 1989
- (5) زياد منى بلقيس لغز ملكة ميبأ، قدمس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص53و54
- (6) أنظر زياد منى بلقيس لغز ملكة ميبأ الجزء الموسوم سلفيس ملكة الیس في التراث الخبيث - المسيحي، ص163 وما بعدها.
- (7) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ندرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981، ص212/213.

- (8) أنظر محي الدين بن عربي «دخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان).
- (9) أنظر أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: صفة جزيرة العرب، تحقيق محمد بن علي الأكرع الخوالي، الرياض، 1977. وزياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 47.
- (10) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: الإكليل الجزء الثاني، حققه وعلّق حواشيه محمد بن علي الأكرع الخوالي، القاهرة، 1966. وزياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 294 و295.
- (11) أنظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الملوك والاساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، بلقيس ملكة سبأ العربية، ص 124.
- (12) أنظر: زياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 51.
- (13) المرجع نفسه: ص 100.
- (14) محي الدين بن عربي «دخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 13 و14 و92).
- (15) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار تلاتيفيت للنشر، بجاية، 2003، ص 16.
- (16) عبد الله البردوني: ديوان من أرض بلقيس، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص 58/55.
- (17) عبد الله البردوني: لعني أم بلقيس، بغداد، 1972.
- (18) عبد العزيز المقالح: الديوان، قصيدة فوق ضريح عبد الناصر، ص 57.
- (19) الفيتوري (محمد): الديوان، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 580.
- (20) البيهقي (عبد الوهاب): الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط 1، 1977، ص 262/263.
- (21) نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1978، ص 11/12.
- (22) أنظر: توفيق الحكيم: سليمان الحكيم (مترجمة نشرت لأول مرة سنة 1944م)، 1948، (النظر السادس من المسرحية).

المنطقية والحدسية

في فضاءات النقد ونقد النقد

كتابات جلال الخياط نموذجا

نادية هناري سعلون (*)

- 1 -

ولكنها ما إن أغفلت دور العقل حتى جعلت مركز القوة في كفة العاطفة، فهي التي تملك الحدس الذي يملئ على صاحبه ما ينبغي فعله وبذلك يجد الإنسان الحلول ويحل الصراعات ويفك الأزمات ويبنى عالما فاضلا على غرار ما غالى به أفلاطون والسفسطائيون وبعض المثاليين من بعدهم أمثال (كانت وهيغل وديدرو) وغيرهم. وقد كان ليندبتو كروتشه رأي متميز في كيفية توظيف الحدس كمحاكاة في الأدب بطريقة لم يغفل العقل حقه ولم ينس موقعه وتأثيره...!! لكن من دون أن يجعلها ثنائية توازنية تتخذ من الجدل والتناظر ميزانا أو معيارا لهما.

وإذا كان العقل يعني المنطق لأن كل شيء يقاس بالقيم والنسب والمحصلات الموضوعية التي يكون الموضوع والعلمية أساسها؛ فإن العاطفة تعني الحدس لأن كل شيء يقاس بالذوق والإحساس والشعور والقطرة والذاتية...

وحين يمارس الناقد النقد يتبادر إلى ذهنه وتقفز إلى

تشكل ثنائية العقل / العاطفة حاجزا جدليا ومحنة فكرية في مخيلة الأدباء شعراء وقصاصين ونظما لطيفة التباين في صراع القوى بين هاتين القوتين، قوة العقل وقوة العاطفة. ولم يستطع أي اتجاه أو مذهب أو تيار حسم الأمر لصالح إحدى القوتين

ومع ظهور النزعة للتقليد والمحاكاة للعديد من الأدب اليوناني والروماني القديم ممثلا بالمدرسة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة التي حاولت حسم الصراع لصالح قوة العقل...؟ فإنها ومع مرور وقت ليس بالقصير اكتشفت أن هذا الأمر في الحسم بحاجة إلى إعادة نظر، فليس العقل دائما هو الذي يمتلك العصا السحرية في حل الأزمات وإيجاد النهايات المثلى للمشاكل والمواقف... حتى إذا ما أدركت ذلك الأمر اضمحلت وتلاشت لبيغ فجر الرومانتيكية بأشكالها المختلفة التنويرية والاشتراكية والسوداوية والمثالية.

(*) جامعية، المراق

مخيلته هذه الثنائية شاعرا كان أم أدبيا، فماذا يفعل؟
هل يغلب العقل على العاطفة أو يغلب العاطفة على
العقل...!!؟

وإذا أراد أن لا يتخذ التطرف حلا في هذه الإشكالات؛
فماذا عليه أن يفعل لكي يكون متوازنا بين الاثنين،
العقل كمستطى والعاطفة كحدس. وبمعنى آخر ما الطريق
المثلى لخوض غمار هذا الإشكال...؟

هذا ما شغل بال النقاد بدءا من قدامة ودعوته إلى
تقنين النقد ومن الأصمعي ورويته الانطباعية في الحكم
النقدي على الأشعار وانتقائها وروايتها...

وفي وقتنا الحاضر ومع التطور الهائل في الاتجاهات
والمدارس النقدية الحديثة نجد الناقد العراقي ما يزال في
حيرة من أمره وهو يمارس العملية النقدية... هل تراه
يتنكر لتلك المدارس والاتجاهات ويرفع لواء الحدسية
والانطباعية؟

من البديهي أن النقد انطباع وتأثر ~~والحدس والشعور~~
وهو في الأول والآخر وبداية ومنتها ~~الحدس~~ أو عقلية
يكون الشعور والوعي هو المهيمن وصاحب الكفة واليد
الطولى... وما تقوله المدارس والتوجهات عن التوظيف
للمنطق والعقل ونكران الذات وتجاهل الحدس والعاطفة؛
لا يعني عنده شيئا بل هو رطانة أو عقدة الخواجة التي
طالما صار مناصرو الحدسية يلصقونها بمؤيدي ومناصري
العقلية والمنطقية والموضوعية...

وإذا كانت الرومانسية والرمزية والسريالية مذاهب
أولت العاطفة اهتمامها وجعلت للحدس مركزية مثلى في
العملية النقدية؛ فإنه بالمقابل كان للكلاسيكية والواقعية
والطبيعية دوراً أساساً؛ فقد جعلت للعقل دعامة محورية
رئيسة في العمل النقدي وتركت العاطفة / الحدس كأمر
ثانوي لا يأخذ بالحسبان ولا يعني شيئا سواء أوظفت
العاطفة أم لم توظف...!! بل هي وباء ودمار إذا ما
تسرّبت إلى النقد الأدبي ودخلت عنوة ومن دون شعور

الناقد في كتاباته لأنها تستقبل موازين القوى ومن ثم
تختلط النتائج وتضيق عمليات الاستقراء والاستنتاج
معا...!!!!

وفي فضاءات النقد ونقد النقد، لنمح ما تقدم من
صراع منهجي وتحدٍ نقدي بين الحدس والمنطق في كتابات
الدكتور جلال الحيايط، إذ يحتل هذا الناقد مكانة مرموقة
في عالم النقد الأدبي في العراق لما قدمه من عطاء
معرفي ثمر، تمثل في ما قدمه من مؤلفات ودراسات
وإسهامات لا سيما في كتابه «الشعر العراقي الحديث
مرحلة وتطور» (الطبعة الأولى 1970 والطبعة الثانية
1985) و«المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته»
(طبعة أولى وثانية) واللذين كانا أثريين لديه... فضلا
عن مؤلفات أخرى كـ«التكسب بالشعر» و«الشعر
والزمن» 1975، و«الغنى والملوكوت»، و«المناهات»،
و«الأصول الدرامية في الشعر العربي»؛ وقد كتب عنه
باحثون كثيرون منهم: يوسف غمري ذياب وفاق مصطفى
وفاضل ~~إبراهيم~~ وطه الكبيسي ومجد السامرائي وروز
غريب ~~وإحسان~~ والدين البرادعي وعلي جواد الطاهر
وعبد الجبار عباس وغيرهم.

وقد كانت القراءة لدى الدكتور جلال الحيايط هي
المحطة الأولى في حياته، أما الكتاب فهو روائع الدنيا
تأتي إليك وخلاصة تجارب المبدعين من البشر (1).

والقراءة لديه أيضا فنيقيس الجهل والضجر والحية
والنكد، إنها البتة أو المسار والمآل نأت بنا عن أنفسنا
أخرجتنا من ذواتنا حطمت نرجسيتنا أبعدتنا عن مأسينا
فشغلنا بأحزان الآخرين ولم نرض بالأياب خاسرين وما
انتبهنا (2).

وقد كان من المنادين بأن يكون للأدب العربي الحديث
مكانة سامقة بحيث يضيف إلى مسيرة تاريخنا العريق
ابتكارا وجدة وإبداعا؛ فيمنح حيوية وطاقمة مستمرة
ودائمة مع إيمانه بأن التراث زمن متجدد.

تأثيراً مزاجياً متقلباً لا ثبوت له في رأي أو موقف، إذن
فما المنهج الذي اتبعه؟؟ (4).

سئل الدكتور الحياط عن أسس النقد فحددنا
بهـ استجابة من المثنيين والمثقفين - ثقة المشعوذ والمتلقي
بالنقد الموجه البناء... ورأى أن يستبد الناقد
بصرامة متناهية وإخلاص وجد... وأن لا يفصل
بين الشكل والمضمون في العملية النقدية ما دام النص
كلاً متماسكاً... وتساءل أليس ما وصلت إليه القصة
العربية والقصيدة الحديثة من مستوى جيد اليوم نتيجة
مباشرة أو غير مباشرة لفاعلية النقد طيلة النصف الأول
من القرن العشرين؟ (5).

والنقد عنده فن وإن كان إبداعاً ثانياً يقوم على إبداع
أول... وإن الإبداع والنقد الإبداعي محوران في الأدب
إن تخلف أحدهما انحسر الثاني وتضائل... وإن النقد
الحديث وليد النقد القديم... وأتينا نفتقر إلى مجالات ثقافية
متخصصة للنقد أهر صنف ودوريات تفرّد للنقد مجالاته...
وأمن بأن التوبة النقدية تفرض على الأدبي أن يكون مبداً
لا أن يصبح مذهب، دعابة لنفسه بالتخالف النقد بوقاً وتهرباً...
وإن ما كتب حول النقد يفوق النقد الحقيقي (6).

ودعا د. جلال الحياط إلى: إنه الناقد لا يكون ناقداً
ما لم يتبع ما اسماء (النقد الإبداعي) وهو عنده يعني
«ضرب من الأدب أو ما اسماء أدب النقد» (7).

لذا كانت كتاباته النقدية تتخذ مساراً انطباعياً
تأثيرياً فهو ناقد انطباعي والنقد انطباعي وإبداع رافضاً
البنوية والأكسية والأسلوبية والدلالية والمحابة للمتن
النصي... ..

وقد اتخذت دعوته إلى الانطباعية شكل منهج محدد
بعينه يقول: «نريد أن نفرق بين الدراسة والنقد في أن
الأول عمل أكاديمي أو فردي صرف والثاني إبداع ينتدرج
مع الأدب» (8).

وبالاقتراب أكثر من عالم الحياط النقدي يجد المتخصص
في ذلك العالم فرصة مثالية في رصد الصراع بين المنطق
والحدس وذلك من خلال الوقوف على منظوراته الذاتية
للنقد ومنظورات النقاد لهذا الناقد معاً من متعلق أن
النقد عملية تولدية ذات نسق دائري تبدأ من النقطة
نفسها التي تنتهي فيها.

كيف نظر الدكتور جلال الحياط إلى العملية النقدية؟
وما النقد الأدبي عنده وما علاقة النقد والأدب بالشمولية
والهذلية؟ وما دعوته إلى الإبداع وما مواصفات الناقد؟
وكيف وقف من البنوية والذاتية وعلاقتها بتوجهه
النقدي؟ وكيف تعامل مع المغالاة والتناقض والموهبة؟؟

هذه الأسئلة وغيرها ستكون محور دراستنا إذ
سنستطلع منها إلى ما يكمل هذا العمل وهو نقد النقد
الذي بني على ما كان من كتابات حول نقود الحياط
لنكتمل العملية النقدية.

- 2 -

فضاءات النقد في كتابات الدكتور جلال الحياط :

ليس كل من يدعي النقد فهو ناقد، لذلك فُرق
د. جلال الحياط بين الناقد وعالم النقد وأستاذ النقد
لأنه النقد يجمع الموهبة والثقافة والتجربة والموقف المتميز
من اللغة... وقمة الأدب مركب متخصص بعيد خلق
النص ينص جديد قائم عليه... إبداع في طيه إبداع...
خرج من الإبداع بإبداع مغاير صعب جداً... (3).

ولمتجاوزون على النقد كثيرون ولو افترضنا أن إنساناً
تعهد نفسه بالاطلاع والقراءة والتزود من الثقافة وواجب
على ذلك عشرين حجة، ثم لما نضجت أدواته لوجد أن
لديه القدرة أن يصير ناقداً وإن يكون منظماً يتبع منهجاً
واحداً في النقد... وإذا لم يكن الدكتور جلال الحياط

وقد غلب على كثير من تلك الآراء الأصلية الجدة في التوجه الانطباعي.. لا سيما في نظرائه للشعر كإبداء وفن... وطبيعة التعالق اللغوي والأسلوبي للدال والموضوع عند الشاعر لتتحقق مهمته كشاعر... فكيف ذاك؟

لقد رأى د. جلال الحياض أن الشعر وكالة أنباء ووسيط زواج ووسيلة طلاق ومروج لبضاعة وداعية لحقوق وزير للعدل أو مقترح القضاء على الفقر... وإن شعر الأعشى مثلا زوج نساء سبعا وقام الشعر عند شعراء آخرين بمهمة وزير العدل وطرز مقالته بأبيات جميلة مختارة مازجا بين مختارات من الشعر القديم والشعر الحديث... لكنه آمن أن النقد عاجز عن أن يحدد للشعر أو أي فن مجالات وموضوعات معينة ويبقى للمواهب تأنيها وحسن اختيارها (13).

ودعا إلى قراءة الشعر قراءة تفهم وتدير بوصفه كلا لا بوصفه أجزاء وقطعا بمعثرة فلا منفعة من «البيت الذي نقرأ بعيدا عن جو القصيدة العام وقد ضاع شعر وتبدد إبداع في خضم هائل من التجربة الدائمة» (14).

وهكذا فقد كان د. جلال الحياض من مؤيدي الوحدة الموضوعية لأن اهتمامه بالمضامين لا بالأشكال. فـ«اقتطاع جزء من قصيدة يمت فيه حيويته ويفصله عن جنوده كإقتطاع أي عضو من كائن حي، وحتى القصائد التي تنفذ وحدة الموضوع يجب أن تقرأ كاملة وأن يفكر الناقد بأحاسيس قائلها وتجربته ولا بد من علاقة تربط بين الموضوعات التي تناولتها القصيدة كإطار ينظم أبياتها مهما تعددت أغراضها» (15).

ووحدة الموضوع يجب أن تتوافر في النص الأدبي وفي ذهن من يقرأ ذلك النص، لتتم عملية فهمه بصورة متكاملة وإن من شروط هذه الوحدة عند الشاعر أن يعبر عن تجربة معينة أو موقف محدد، وعلى القارئ أن يلم بالظروف النفسية التي أحاطت بالشاعر حين نظم قصيدته

والنقد عند د. جلال الحياض أيضا موهبة شأنه شأن الشعر والقصة، لكن مشكلة النقد أن الموهبة لا تعطي ثمارها من غير ثقافة... وأن الناقد الموهوب لا يستطيع أن يمثل مكانة نقدية بارزة ما لم يتسلح بثقافة منهجية ولا بأس من أن تكون أكاديمية..

لذلك كان طه حسين ناقدا موهوبا قبل حصوله على الدكتوراه وكان محمد مندور ومحمد التويهي وعلي جواد الطاهر وإحسان عباس نقادا موهوبين قبل أن يتأبط أي واحد منهم الدكتوراه وظل عباس العقاد كبيرا في النقد أو سواء بلا دكتور ولا أقل من دكتور ولا حتى شهادة ثانوية ولم يكن الجرجاني وابن حازم وابن طباطبا العلوي دكاترة (9).

وقد أقر د. نعمة وحيم الغزاوي للدكتور جلال الحياض بالموهبة في النقد التي ألهمته الأدوات في أن يتخطى المسلمات في عالم الدرس وينأى عن الجاهز من النظرات والأفكار... فضلا عن الأصالة والخلية من ناحية الموضوعات التي لم تلتفت قبلة أحد، كقولها في شعر المتنبي حقائق وأسرارًا لم تكتشف وتُصحيته كما شاع من أوهام في الدرس النقدي... (10)

وهو الذي أعلن صراحة أن الشاعر أحمد الصافي النجفي خارج على قيود الأغراض الشعرية المألوفة والمتداولة بعد أن قضى الحياض وقتا طويلا وهو يجمع نتاج هذا الشاعر... حتى صار على دراية بأساليبه ومضامينه الأدبية... وقد نشر مجموعة ضمت ما لم ينشر من شعره (11).

كما عدّ الزهاوي ناقدا وأن صفة النقد تقتزن به وتلتصق به أكثر من أي شاعر آخر... لكنه لم يفلح أو لم يحاول أن يطبق آراءه النقدية على شعره فلم يتدع وزنا جديدا ولم يخرج على أوزان الخليل ولم يبلغ الغافية من شعره إلا في قصيدتين ساهما الشعر المرسل (12)

لأن فريقاً من القراء والنقاد لا يمكن أن يستوعبوا النص الأدبي كاملاً لعجالتهم ولتشتت أفكارهم وأهوائهم ولخطأ تاريخي ساد طريقتهم في تناول النص الشعري (16).

وتأخذ الذاتية حيزاً مرموقاً في أحكامه النقدية وآرائه النظرية بما يجعلها تشغل في بعض الأحيان قمتلاً إن الأغراض الشعرية المعروفة كانت متماسكة ومتشابهة منذ فجر الشعر العربي؛ إلا أن اختفاء المديح أحدث اضطراباً في هذه الأغراض يكاد يعصف بها جميعاً. وإن ما يلف قسماً من شعرنا بدواماً غاتية ويهيق سبيل عالميته هو أنه كان في كثير من مقانته وسيلة وليس غاية وأنه لم يكن عملاً خلاقاً مبدعاً إنما كان وسيلة لكسب مادي أو شهرة أو تهيئة وجهة نظر... وإذا ما تجرد من هذا وذاك فهو أحياناً يعبر عن تأكيد ذات الشاعر المتهاوية وعن حرمانه الجنسي وتطلعه إلى أن يكون شهربار عصره

وقد يتغاضى عن المنطق الحقيقي حين يفرد بآراء قد يصدق عليها وصفها بالمتجنية والهجائية للصواب أحياناً... مثل رأيه أن المديح لم يرتفع إلى مستوى المصدر التاريخي لكثرة مبالغاته وتكرار معانيه!!

ليوضح لنا أن فريقاً من الشعراء مارسوه كوسيلة ولم تكن هذه الوسيلة مشرفة ولا يمكن أن تخلق للشاعر أعلاراً... ولا ينطبق ذلك على آرائه وأحكامه بل يتعداها إلى الدعوات الصريحة بترك المديح وتخفيض شعرنا العربي منه... وأن يتطلع الشاعر المحدث اليوم إلى طريق يشقه عن المديح والمداحين (17).

وقد تلقى به الذاتية في شرك الوهم والضبابية أحياناً، حين يرى مثلاً أن «ثورة المتنبي كما يسمها هو» على المديح لم تمس جوهره في شيء؛ إنما مست حواشيه وظواهره فقد كان أول شاعر جلس أحد مدحجي بين يديه... وبالرغم من قصائد المتنبي لا أستطيع أن اتفهم شخصية سيف الدولة ولا تبدو لي رؤيته إلا كتريا شجاعاً أيها فاق الأنام قدرة» (18).

وحين علل سبب المدح عند المتنبي وجد أن «أبا الطيب المتنبي كان يحس بالمهانة أحياناً فيمتدح في أماديحه ويشتي على نفسه ويفخر بها ويفخر من فناء الممدوح أو يهينه» (19).

لذا فإنه يرى أن المتنبي لو لم يتخذ من الشعر وسيلة للتكسب لحصلنا ربما على قصائد جديدة في مجالات أخرى أو ملاحم رائعة في عالم القروسية والحرب أو أبيات في التأمل الفلسفي أوحث فيما بعد إلى شعراء المعري قيساً من الأفكار الفلسفية (20).

لكنه غالى في مسألة التكسب فـ «المتنبي الذي ملا الدنيا وشغل الناس مازال أثراً على المديح... وخرج من السجن فهام على وجهه يمدح من هب ودب حتى أنه مدح علي بن المنصور الحاجب بقصيدة فأجازها عليها بدينار كما فعل شعراء آخرون» (21)!! ولا ينطبق هذا الأمر على نظرتي للمتنبي وحده فقط.

وهذه **البرق** وبسبب ذاتيته عن مناقضة بعض أطواره **لحلاً** لفتل ذكر أن المديح والهجاء قد أسهما في تطور الشعر العربي إذ قال: «هؤلاء الشعراء الذين أسرفوا في المديح... قد يأتون بالقصيدة الجيدة في الهجاء والمديح بالنسبة لمقاييس عصرهم وما اشتهر أمرهم إلا لأنهم أكثرها من هذين الغرضين» (22).

ثم قال في موضع آخر مقنناً ما سبق: «يمكننا أن نلاحظ بسهولة أن قصائد المديح تقتقد الأصالة ولا تتميز بطابع خاص في كثير من الأحيان...» (23)؛ وعلل ذلك بالوقوف على الأطلال فقد هاجمها أبو نواس ثم عاد فبدا أماديحه بها.

ثم عاد وفند فائدة المديح فقد أثرت التجزئية في فهم الآخرين لقصائدهم واستغلال البيت في القصيدة للقرار الذي توقمه الغافية ووهج الذهب الذي يأخذ بالابصار إلا أنهم لم يحاولوا أن يدرسوا شخصيات مدحجيهم بعين وبيروا التواحي الخاصة بهم وأفكارهم ومشاعرهم

مؤكد أن المعرفة هي أبدا متقوصة بحكم كونها خاضعة لسلطة التقص والتقص في كل حلقة من حلقاتها على مر العصور... (30).

والأدب موضوعه متغير ومتطور من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر رافضا التقنين والتعقيد للنقد بقوانين وأقيسة وأرقام ومعادلات، فالتنقد ليست له قاعدة ثابتة واحدة وأنه لا يبقى على حال ولا يستوعبه غط ولا يحتويه قيد وتظل قضايا النقد تحمل معها قدرتها على المناقشة والرد والإضافة والحذف... (31).

ولعل سبب خوضه في هذا المضمار عائد إلى استقرار توجهه النقدي على الانطباع في الإبداع، لاسيما إذا علمنا أن مؤلفه (المناهات) جاء بعد عشرين عاما من الكتابة في حقل الانطباع؛ وحين أحس بالتطورات الهائلة التي شهدتها عوالم النقد حاول أن يدلي فيها وأن يخوض غمارها ويدخل مخاضاتها لعله يستطيع مواكبة أوارها والإسهام في صيرورتها.

ورأى النقد عملية تتراوح بين العلم والفن معا؛ وأن العلم ملاذ الإنسان في تحقيق ما يطمح إليه في رحلة سعى من خلالها إلى الهيمنة ومعرفة المجهول... لكنه رفض أن يكون العلم شعارا للنقد مستعريا من الذين يدعون إلى العلمنة، ثم يعددون ويلغونها «خاضعين لثنائية العقل والإحساس وليس بوسعهم أن يلتزموا واحدا منهما» (32).

ودعا إلى أن يكون النقد على أنواع لا تخرج عما اسماء «الجانب الإبداعي معتمدا على تقسيمات متبعة للنقد كنقد عملي انطباعي ونقد أكاديمي ونقد بنيوي لساني ونقد إنشائي...» (33).

وهو من دعاة النقد الانطباعي لأن النقد نقد الحياة كلها ولأنه واسع معناها... محاولا أن يتذكر أمثلة من هذا النقد الذي اسماء إبداعا أو أدب نقد مقربا معناه من غير المجال الأدبي فأكبر نقاد الثورة الفرنسية هو ستيفن زفانك

فكرروا المعاني القديمة من أن الملوح كريم معطاء شجاع وفي نبيل، ولم يتطور المديح إلى عمل فني أو قصصي أو ملحي مثلا أو إلى دراسات نفسية أو إلى أخبار تاريخية نستعين بها في تفهم الملوح والتعرف على عصره (24).

والذاتية في النقد سبب في ملاحة بعض الآراء وظرافتها عند د. جلال الحياض من ذلك أنه حين درس تعامل الشاعر مع المرأة وجد أن «موقف الشعراء من المرأة كموقف النقاد العباسيين من القصيدة حين درسوها بيتا بيتا... جزأوا شعر المرأة وقطعوها أشلاء، فهل تصح التجزئة في الحكم الجمالي على مخلوق أو إبداع من مخلوق؟ لا اعتقد أن أحدا يقر التجزئة مبدأ... ولكن الشعراء لا يعترفون بهذه الكلية حين يتحدثون عن المرأة... فهم في أكثرهم مولعون بالتجزئة» (25).

ومن ذلك أيضا تساؤله هل أعجب شاعر أو غير شاعر بامرأة سوداء...!!! فهل الضيقة العنصرية أوغلت عندها في الوعي واللاوعي (26)؟

ولا يجد في موضوعات الفراق والرحيل والوداع نفعا إذ «ليس من السهل أن يستجدي المهاجر إقامته ووجوده في أرض غير وطنه... ويلده أصبح دائرة مغلفة لا يتقد منها ولا إليها أحد...» (27). رافضا ما تعارف من اصطلاح أدب الداخل وأدب الخارج إذ يتساءل «وبعد ذلك كله: ما معنى أدب الداخل وما معنى أدب الخارج أو أدب لما بين: ثقتنا في الداخل وفي الخارج وقبل الولادة وبعد الموت» (28).

ولا يتوانى عن تأكيد أن هذه الآراء قد تفتح الآفاق للدارسين أن يتوسعوا في البحث في بعض تلك المظاهر من أيام الجاهلية حتى نهايات القرن العشرين (29).

ومن أهم مواقفه النقدية قاطبة موقفه من البنيوية التي نبذها وإن لم يستأها علنا أو لم يصرح بذلك... فقد رفض أن يكون النقد علما مثلما أن الأدب ليس علما وأن النزعة العلمية شاملة لكنها ليست كلية...

المسار المنهجي قد أوصله إلى منهج تكاملي توافقي داخل العملية النقدية بتوازٍ وتوازن مثالي؟؟

لقد تطرق في دراسة له عنوانها (من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي) إلى قضية عفوية النقد والقراءة وكان متحيزاً إلى الانطباعية. (38)؛ إلا أنَّ فكر جلال الحياض الانطباعي لم يتنكر للموضوعية تماماً، ولذلك فإنه لم يغلب المضمون على الشكل دائماً ولم يتطرف كراديكالي يميني ولا كليبرالي يساري.

ولهذا راح يفرق بين مراحل القراءة في العملية النقدية إذ «أن عملية استيعاب القصيدة النقدية لا تسبق وقتاً للتأمل الآتي فأمام المتلقي فرصة واحدة للسماع ولكن بالقراءة يمكن أن يخترق النص مرات ومرات وأن يتنامى الاندماج به وكلما زاده قراءة ازداد فهمها واكتشف شيئاً جديداً حتى إذا جاءت نظرية القراءة وجدنا من يؤكد أن المتلقي يعيد إنتاج النص من جديد... وتبدو للقارئ مكانة سامعة لا تقل عما يتمتع به المدح (39).

ورقبت ثارة مندهاشاً متعجباً وثارة مستغرباً ومعجباً ومقتنماً بأن تلك المواقفة والتطورات في عالم النقد هي متاهة أو متاهات... ترى لماذا لا يصرح بأن كلامه في المتاهات موجه نحو البنيوية ودعاتها؟؟

أثره يوافق الباحث د. إبراهيم السامرائي مقته وحقته على دعة البنيوية...؟؟ ثم أليس من حق النقد كعلم أن يتطور ومن حقه كفن أن يبتدع؟؟ فلماذا متاهة؟ ولماذا التيه والتخبط؟ أبسب غياب التأصيل والريادة أم بسبب العشوائية والترجمة الخرفية أم بسبب الجدة والحدأة؟ (40).

ومن قضايا النقد التي دخلت المتاهة أيضاً شعر الضعيفة وكذلك قضية الإيقاع وأوزان الخليل وقضية التلقي... فلماذا يا ترى عذما متاهة؟؟ وكيف تعامل معها؟؟!!

لقد كان لموضوع الإيقاع الداخلي والخارجي اهتمام

في روايته ماري أنطواتيت... وما قرأه عن جبران ونقد ميخائيل نعيمة ومالك بن الرئب ومأساة الحلاج لصالح عبد الصبور... فكلمها نقد إبداعى... وقد آمن يقينا أن كل كتابة إنشائية هي نقد وكل موضوع فيه ثراء فكري هو مادة لأدب النقد أو النقد الإبداعى...!! متخذاً من النقد جنساً أدبياً؛ متوسماً بما فعله رولان بارت حين ألغى كل إنجازاته المهمة السابقة في عالم النقد ولم يسمها ببنوية متها إلى أن على الناقد أن يمنح نفسه للكتابة... وأن يتحول بدوره كاتباً ويصبح النقد ممارسة للمعنى... (34).

لكن هل الإبداع عنده يعني التقليد والاتباع؟؟

الجواب كلا؛ ففي مقابلة معه وصف كلا من الإبداع والاتباع كالآتي «الاتباع مطلق عام مهتد إلى الماضي والابتداع مقيد بلحظة وجوده ليخترق المستقبل ذاك جزء مستلب قلق وهذا كلٌّ إن تفرقت فيه الأجزاء أنهدم»... (35).

ورفض استخدام مصطلحي التقليد والابتداع لإزالة معادلة الابتداع والإبداع سوف تنكث مقولات ثمانية تسع وتشيع حين تغطي موجات من التكرار والتناسخ وضهور الإبداع (36).

ولم يصرح الدكتور جلال الحياض أنه مع الجديد أو هو ضده نقدياً... فهو يشعر بنوع من المتاهة والضلال إزاء التدفق الهائل للبنيوية وما بعد البنيوية وإن لم يسمها علناً في كتاباته كلها وأنه «بعد التدفق لموجات النقد الحديثة الوافدة التي بدت طاغية وحركت أفكاراً وأدت إلى ترجمات ومؤلفات وبحوث...؛ عادت الحياة إلى تلك المتاهة بتوهج جديد واشتد الرأي وتقيضه بين العلم والفن» (37).

ولعل هذا ناتج من شعوره أن النقد متاهة، فهو لا يلزم منهجاً محدداً بعينه ولا يجمع بين المناهج السياقية والنصية...!!!

لكن هل يعني هذا أن انطباعية الحياض وفاتية في

قاده إلى أنه ليس من ابتداء المحدثين فقد وقف ابن الأثير عند الشر والذي وجد أن فيه إيقاعاً أيضاً . . وأن د. إحسان عباس أكد أن الشعر مقيد والشر مطلق واجداً أن أصحاب قصيدة الشر قد تحرروا من الأوزان وتكرار الأبيات، وأن قيام هذا النوع من الشعر على مبدأ إيقاع الفكرة قد حرره من مبدأ البيت ومن جزئية التعبير والموسيقى التقليدية . . وقد تعد قصيدة الشر شعراً إن نغمحت في أن يكون لها إيقاع داخلي لفظاً ومعنى يقوم على موهبة عالية لأنها تلغي أو لا تعترف بالإيقاع الخارجي أي أنها تصنع إيقاعها بذاتها (41).

وعلى الرغم مما تقدم من آرائه؛ فإن د. جلال الحياض يبقى ناقداً شمولياً فهو يجمع بين الموروث والوافد من النقد ويلم بأعلام النقد الغربي جنباً إلى جنب أعلام النقد العربي مع إلمامه بأدب الغرب والشرق معتمداً حساً مقارناً موازنًا ومؤمناً بالشعر إيمانه بالشر (42).

هذا من ناحية الممارسة النقدية أما من ناحية الممارسة الأكاديمية؛ فإن د. جلال الحياض كان الأستاذ الجامعي بمعنى الكلمة فقد كان يرفض أن يرجع الأساطير الجامعية لطلبة إلى كتبه لأن في ذلك إلزاماً للطلاب بذلك الكتاب وبآراء الأستاذ؛ إذ يقول : «أنا أرفض ذلك تماماً فليست الدراسة الجامعية تنجيحاً بتحفيظ ولا الطالب الجامعي صدى يردد ما قاله أستاذه دون نقاش وبما أنه تحت وطأة الدرجة والامتحان فإنه سيلتزم بهذه الآراء حتى ولو كانت خاطئة ويلقي شخصيته وتفكيره ورأيه الخاص . . والجامعات لم تنشأ لتروج كتب هذا الأستاذ أو ذاك . . والأستاذ الحقيقي هو الذي يرجع طلبته إلى المكتبة برمتها بكل ما تحتويه من مصادر حول الموضوع الذي يعنى بتدريسه وقد تكون لديهم آراء كثيرة ووجهات نظر متباينة تطرح في المحاضرة وتناقش ثم يترك للطلاب المجال ليروى رأيه فيها ويحدد موقفه الشخصي» (43).

ولعل من المفيد أن نذكر بعضاً من آرائه النقدية القيمة التي كان له نصيب السبق في طرحها:

- طه حسين ومحمد مندور آديا دوريهما ومضيا .
- إن وضع المثال في الشعر والنقد والقيام بالمقارنة إحباط وشلل للقدرة والمواهب .

- التكامل الأدبي يعني أن يقوم نص جليد على فكرة سابقة أو أسطورة شائعة أو حدث تاريخي أو أن يقوم النص الثاني على نص أدبي أول فينشأ لدينا النقد المبدع الذي هو نوع آخر من الأدب . .

- الدعوة إلى رفض التجزئية في النقد الأدبي (44).

- الخروج من محنة الشعر الكبرى يكمن في الدراما .

- النماذج الزهاوية والرفصافية لم تصمد أمام الرواد إلا إن المسألة اختلفت مع الشعراء الشباب .

- الدعوة إلى إصدار مجلة للنقد الحديث .

- الشعر العربي الحديث بدأ بعد الحرب العالمية الثانية لأنه جعل التجديد على يد السياب والبياتي (45).

وقد يكون من اللافت للنظر أن الدكتور جلال الحياض كان من المشيرين بأثر المطلق في النقد وأن هذا الأثر أو الدور قد عرفه الشعر القديم؛ فقد كانت هناك اتهامات تشير إلى اهتمام الشعراء بالمتلقين واحترام أولئك لهؤلاء . . وإلا لماذا كان زهير بن أبي سلمى ومن شابهه يخشون الخطأ . . ويقولون النص حولاً عسى أن يكتشفوا فيه ضعفاً لا يليق بهم وبمقتلهم؟

و يظهر من هنا دور المتلقي وصلاية النقد في تربة النص المقدم إليه من العيوب قبل ظهور نظرية التلقي وما إليها بزمان بعيد (46).

كما أن من آرائه التجديدية أيضاً «أن الرقص المطلق للماضي لا يمكن أن يبرره منحى أو اتجاه فكري ولا يمكن إلغاء الحاضر الكلي والعيش في الماضي . . . وإن التراث عملية مستمرة عبر الماضي والحاضر والمستقبل وأي قطع زمني في هذه العملية دليل على معاداة التراث

والوقوف ضده وشل حركته باسم الحفاظ عليه والحرص على معيانيته (47).

أما عن آرائه في التلقي وموقع المتلقي وأفق التوقع وجماليته؛ فقد كانت له وقفات جريئة وعفوية لدور التلقي وجماليته التلقي والقراءة والقارئ في العملية الإبداعية.. لا سيما هذا الأخير الذي وجده قد أضر بالشعر لا سيما مقولة (لكل مقام مقال ومطابقة الكلام لمقتضى الحال..) فلماذا ؟

لقد حاول أن يعلى ما تقدم بأنه «يكرس التكسب ويربط لاوعي الإبداع بعوي القائل للمقام وملامة المقال له و تشكيل الشعر طولا وعرضا على مفاسه ولا قدرة غالبا لدى متبني هذا الحكم سوى الموقع الذي يشغله المدحوخ فإذا ما عزل اختلف مقامه وأدى هذا إلى أن يتغير مقال الشعراء أو يتلاشى أو يزول أو ينقلب دما وتجريحا» (48).

وقد رأى د. الحيايط أن مكانة «التلقي» ازدهرت مع بروز الشعر الجديد (الحُر) أكثر من «الشعر» الإصلاحي ولم يعد للخطابية والشفاية أهمية. فقد حلت محلها مناجاة الشاعر لمتلقيه على الورق، على الرغم من أن هناك شعراء يضطربون بين السماع والقراءة.. واجدا أن المستوى الحضاري والإبداعي بدأ بالاهتمام بالتلقي (القارئ الذكي النقاد) الذي كان دوره من قبل ينتهي بالتأوه أو التصفيق (49).

لكن مع كل ما تقدم فقد شكلت قضية التلقي متاهة عند د. جلال الحيايط.. فلماذا ياترى؟

لعل سبب ذلك مرده إلى اعتقاده أن «قضية التلقي وتباين الاهتمام بين المبدع والنص والتلقي قديمة حلجة لم يتم فيها تغليب أحد الأقطاب الثلاثة بعد، ولم يتوصل باحث إلى توازن دقيق قائم بينها ويبدو أن نظرية التلقي تريد أن تثار لإهمال أصاب المتلقي دهورا، فجعلته يعيد إنتاج النص وينافس المبدع أو يزيله ويعود ثانية لقضية:

لم يكتب المبدع وهل يتخذ المضمون سمتا واحدا أو يتباين باختلاف متقبله ويتجدد باكتشافهم أشياء مغايرة فيه؟ متاهة يحددها ويورها ويقدمها إلينا النقد الحديث هدية رائعة» (50).

وإن الحديث عن القضية أو النظرية وإن لم يسمها قائمة على استنتاج سطحي وليس على دراسة معمقة وأن ألفاظا مثل (موت المؤلف مركزية النص فاعلية التلقي) كانت تبدو وكأنها فواصل بين منهج وآخر... ولا يريد الحيايط أن يعترف أنه ناقد تقليدي يغلب الرؤية السياقية على الرؤية الداخلية.

وفي جانب ذي صلة جعل الحيايط من المتلقي مقياسا لحيوية النص الشعري التراثي، إذ تكمن «حيوية الموضوع الشعري التراثي في أنه لا يغيب عن ذاقتنا المتلقين لأن حيويته بدئية وإن انتهى قبل أكثر من أربعة عشر قرنا: البكاء على الأطلال الموضوع الخالد الذي يحتوينا ويحزننا ولا من حبيب ضائع في الصحراء ولكنه ضائع في الإلهام يتلاشى في الخلايا ولا تندثر وفي الذكريات ولا تزول» (51).

وعن أفق التوقع وعلاقته بمقتضى الحال وجد «أن مقتضى الحال يكاد يقضي على لحظات الإبداع بلا وعيها المنتج لأن هذه الحال ستظل بإزاء الشاعر شاخصة شاعرة سلطتها عليه؛ فيطابقها الكلام بعملية منطقية عقلية وإعية انتهائية توخى الربيع فالشعر هنا ضرب من التجارة» (52).

- 3 -

كتابات الدكتور جلال الحيايط وقضايا نقد النقد :

لقد شكلت كتابات الدكتور جلال الحيايط ميدانا رحبا للنقاد العراقيين والعرب لما حملته من أفكار جريئة وأطروحات ريادية وتحليلات فكرية ورؤى عملية للشعر

والنقد معاً؛ إذ عمد النقاد إلى استقراء تلك الكتابات وتحليلها وسبر أطرها وفهم مستويات تركيبها، وبنائها من أجل الوقوف على طبيعة التوجه المنهجي وآليات البناء النقدي عند الدكتور الجلال الحياط؛ سواء أكانوا مؤيدين وموالين أم كانوا مخالفين ومقندين..

ومهما يكن من أمر الاختلاف أو الاتفاق في الرؤى والأفكار؛ فإن تلك الكتابات حركت عجلة الإبداع النقدي وما بعد النقدي، ووضعت حجر الأساس لهذا التخصص النقدي المهم وباختلاف مستويات أولئك النقاد ومواجههم وإمكاناتهم... وسنحاول أن نقف عند ما كتبه بعض أولئك النقاد حول كتابات د. جلال الحياط النقدية، بدءاً من كتابه الأول (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) الطبعة الأولى 1970؛ وانتهاءً بكتابه (جنون الشعر) الذي طبع بعد وفاته..

ونبدأ أولاً مع كتابه (الشعر العراقي مرحلة وتطور) الذي استقطب اهتمام النقاد آنذاك؛ إلا أن الطبعة الثانية للكتاب حظيت باستقطاب واهتمام ~~محدود~~ / ~~محدود~~ حظيت به الطبعة الأولى نظراً للتغيير الذي أحدثه المؤلف في هيكلية الكتاب بفصله ومباحثه..

وقد أشار الباحث طالب مهدي الحفاجي إلى أن الطبعة الثانية للكتاب مختلفة تماماً عن الطبعة الأولى الصادرة عام 1970، بسبب الإضافات.. وقد أعطى استعراضاً لفصول الكتاب ومحتويات كل فصل ويُسِّن كيف أن المؤلف فضل مصطلح (الشعر الجديد) على مصطلح (الشعر الحر)، مرجعاً على دراسة لفاضل ثامر حول الكتاب نفسه في كتاب (مدارات نقدية) (53).

وكتبت سهام جبار عام 1986 دراسة عن الطبعة الثانية للكتاب عينه، ذكرت فيها أن أكثر فصول هذه الطبعة جديدة لا علاقة لها بالطبعة الأولى وأن المؤلف قد بدأ تأليفه عام 1960 ومن ثم نشره عام 1970.. لكن وبعد ربع قرن على نشر الكتاب استجدت أمور

وظهرت آراء وتغيرت مواقف وزال انفعال.. ومن ثم ما عادت الطبعة الأولى ترقى إلى ما يريد لها من تماسك لذلك شرع الباحث بإعادة التأليف..!!

وقد كانت عملية الإعادة تلك أصعب من كتابة موضوع جديد، نظراً لرغبته في أن تثير لدى الشعراء نواحي خاصة تغردوا ونمّزوا بها وقد انتهت ناقلة عن المؤلف قوله: «سرور بما أنجزته في الطبعة الثانية التي لا أتوقع أن تجوز عليها طبعة ثالثة» (54).

وقدم الناقد فاضل ثامر نقداً لكتاب (الشعر العراقي مرحلة وتطور) مهتماً بتحديد الدكتور الحياط لدلالة المصطلح الحديث على الشعر العربي.. مسجلاً على المؤلف أنه قد ارتكب خطأ جسيماً باعتياده المطلق على التحديد الزمني لدلول المصطلح الذي لا يأخذ بنظر الاعتبار السمات الفنية والمعنوية للتجارب الشعرية التي تنتمي لهذا المصطلح إذ بات من الممكن إضفاء صفة الشعر الحديث على أشد أنماط الشعر تقليدية وتخلفاً التي ظهرت وما زال تظهر في ساحة الشعر العراقي وهو أمر يفرغ المصطلح من جوهره الحقيقي ويحيله إلى مدلول تاريخي بحت لا يحمل أية دلالة نقدية معنية كما يشير أمام النقد الحديث مشكلات جديدة لا يمكن الفكّك منها (55)

وقد الصق فاضل ثامر صفة التقليدية بالدكتور جلال الحياط وذلك لأنه أثر مجازاة الباحثين الآخرين في تقسيم تطور الشعر العراقي إلى مراحل ثلاث... وإن كان قريباً إلى حد كبير من التقسيم الذي طرحه عبد الجبار البصري في دراسة نشرت عام 1957..

لكنه ناقض نفسه في هذا الشأن؛ فتارة يرى د. جلال قد عني بالتقسيم الزمني وأعمل الملامح الفنية؛ وتارة يرى أنه حاول طرح تقسيم للمراحل يعتمد إلى حد ما على استقراء أهم الملامح الفنية التي تسمها دون التقيد بتقسيم زمني أو تاريخي (56).

محاولة إيجاد الذرائع والمبررات لذلك الإيجاز الذي غالباً ما يخل بالبحث سمة وعمقاً نجد أن الدكتور علوان على العكس من ذلك تماماً يمنح نفسه الحرية الكاملة للاستطراد والتوسع الزائدين في بعض المواطن التي لا تتطلب ذلك» (59).

كما قارن بينهما من ناحية :

(1) المصطلح النقدي

(2) التصنيف والتقسيم إلى عصور أدبية .

(3) اتجاهات نقدية وقتية . . متتبعاً إلى أن الدكتور جلال الحياض قد وفق في تحديد مدلول المصطلح الذي يتعامل معه وهو مصطلح الشعر الحديث . .

هذا إذا علمنا أنه كان قد رأى أن هذا التحديد الاصطلاحي قد جاء استدراكاً تالياً في مرحلة لاحقة من مراحل إعداد البحث . . كما لاحظ مفارقة أخرى هي اختصاره الكلي على دراسة المحاولات التجديدية لشعراء الشعر الحديث ولم يحاول دراسة التجارب الشعرية الأخرى التي لا تنتمي لشعر الحديث وأنها كانت متزامنة مع حركة الشعر الحديث . . كما وجد أن وضع حسين مردان مع الجواهري والنجفي ضمن (المدرسة المستقلة) هو الذي جعل مصطلح (الحديث) غائماً عنده (60).

وأشاد الدكتور علي حداد حسين بالناقد الدكتور جلال الحياض معرباً على ما ألفه من عدد كبير من الدراسات والمقالات والمناقشات التي توزعتها مجالات وصحف عربية ومحلية وإنها لو جمعت لشكلت إضافة أخرى لمجهوده الدائب في النشر والتأليف ومنها كتاب المنفى والمملوك . .

وأنه في حقيقته متابع جادة للنص الإبداعي تتأمل عوالمه وتجاوزوه وتستخلص منه رؤية وموقفاً من خلال مشاركة وجدانية تتواصل حد الاندماج مع النص الشعري . . وهي قراءة متأنية تخص مؤلفه وتستجيب

كما أولى الأستاذ فاضل ثامر مسألة المنهجية اهتماماً ملحوظاً، واجداً أن الدكتور جلال الحياض كان مدركاً بوعي لهذه المسألة لأنه كشف في المقدمة عن خطته المنهجية، وأنه أثر لسهولة البحث تقسيم الشعر العراقي إلى مراحل ثلاث . . كما أنه خصص سطورا باهتة وغير مجدية للتعريف الموجز بعدد آخر من شعراء هذه المرحلة على حد قول فاضل ثامر؛ وأضاف «إلا أن أحكامه لا تمثل أساساً يدعمها فنحن لم نكتشف تلك السمات المشتركة بين تجارب شعراء يختلفون لغة ورؤية وتجربة كالصافي النجفي وحسين مردان والجواهري، ويبدو لنا أن الباحث إنما كان يجاري هنا الدكتور داود سلوم الذي سبق له وأن استخدم مصطلح المدرسة المستقلة أو المدرسة الذاتية للحديث عن عدد من الشعراء كان بينهم حسين مردان أيضاً» (57).

ولم تكن الرؤية المقارنة بعيدة عن فاضل ثامر وهو يتناول بالقد كتاب (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) فقد قارن بين كتاب الحياض السابق وكتاب علي عباسي علوان (الشعر العربي الحديث في الحزق) اتجاهات الرضا وجماليات السيج) 1975؛ وأنهما «يلتقيان في المنهج» ويشترقان في الجوهر افتراقاً كبيراً: منهجاً وتناولاً وتبويباً بينما يثيران مشكلات النقد الأكاديمي» (58). لكن كيف !!!

لقد أشار الباحث فاضل ثامر إلى بعض تلك المشكلات ومنها :

(1) تناولهما لفترة زمنية واحدة.

(2) عنايتهما بتجربة شعراء النصف الأول من هذا القرن المتمثلة في تجارب الزهاوي والرسافي والكاظمي والشبيبي والجواهري... لكنه -وعلى الرغم مما تقدم- لم يخف إشادته برصانة الحياض وتركيزه ففي «الوقت الذي يلجأ فيه الدكتور الحياض إلى أقصى درجات التركيز والإيجاز دون أن يغفل

إلى مكونات معرفية صبر مسار طويل من التتبع والمعالجة والتأمل في ما حواه النص وحده..

وزهد علي حداد حسين إلى أن الطبعة الثانية لكتاب (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) هي إعادة تأليف ومناقشة مستفيضة لأفكار جلال الحيايط وقناعاته التي لا بد أن يكون قد جرى عليها تغيير بعد ثماني عشرة سنة من تقديمه لها؛ فأضاف فصولاً عن شعراء لم يتوقف عندهم سابقاً وأضاف على فصول أخرى ما استجد لديه من وعي ونجربة وأفكار..

ويمكن أن نحصر أهم النقاط التي عالجها علي حداد حسين في نقده لجلال الحيايط ما يأتي:

1 - المائدة التي أطلقها جلال الحيايط بضرورة تجاوز القصيدة الغنائية إلى آفاق القصيدة الدرامية

2 - ضرورة النظر إلى النتائج الإبداعية بوصفه حالة متصلة فلا ندرس بيتاً ونترك القصيدة (61).

ونقف الآن عند كتابه الثاني (الشعر والزمن) والذي صدر عام 1975.. ونال اهتمام النقاد العراقيين والعرب ومنهم الأستاذ خالد البرادعي الذي كتب دراسة عنوانها (الشعر والزمن والبعد الواحد في النقد) واجداً أن الدكتور جلال الحيايط وعبر عدد مركز ومكثف من الدراسات النقدية التي جمعت فيما بعد بكتاب صدر عن وزارة الإعلام العراقية قد حاول أن يوجد بعداً خاصاً في مسارات الفكر النقدي وذلك البعد هو الزمن وقيمه لدى الشعراء..

كما سعى جاهداً إلى أن يوظف هذا البعد بنظرية متكاملة في النقد؛ مثلما فعل كثيرون في دراساتهم عن تفسير الأدب من وجهات نظر متعددة كعلم النفس والرمز والأسطورة وغيرها..

وعلى الرغم من أن ناقدنا الحيايط استطاع أن يستجمع أفكاره بوعي ويخوض متسلحاً بنظريته في أعمال

شعرية قديمة وحديثة ليستخرج الكثر الذي يتحدث عنه طويلاً.. إلا أن البرادعي رأى في نظرية الحيايط الزمنية في النقد؛ أنها ذات بعد واحد..!!

ولا شك أن هذا الاستنتاج حاصل كما يرى البرادعي من أن الناقد جلال الحيايط لم يتعرض لأي عنصر من عناصر القيمة الجمالية في أي عمل شعري تعرض له، بل اكتفى بالبحث عن عنصر واحد هو الزمن من ناحية قيمته ومساره وإحساس الشاعر به خلال عمله الأدبي..

واهتم الناقد خالد البرادعي بعرض فصول الكتاب واصفاً إياه بالمهم والجديد ومعتمداً طريقة في النقد سماها (دات النظرية أو البعد الواحد).. التي اعتمدها الحيايط وهي بدعة من أن الناقد قد أسقط كل الخصائص الجمالية والفنية من العمل النقود في أثناء البحث عن دعائم لنظريته وهي طريقة حيدة لأنها تنسحب النظرية درجياً وتختللاً، فالناقد الذي يعتمد علم النفس كمدخل إلى البحث يتحول إلى بدع بين يديه إلى مريض يشغل فيه مياضعه للبحث عن مكونات ذاته... والذي يبحث عن الحادثة التاريخية يتحول العمل أثناء بحثه عن البعد الزمني في الشعر إلى عمل تاريخي؛ لأنه تغاضى عن فرز الجيد والردىء من الشعر مقابل البحث عن الإحساس الزمني... ثم يضيف «وكم كنت أتمنى لو اعتمد الدكتور الحيايط منهجاً نقدياً متكاملًا يكون البعد الزمني فرعاً من فروعهِ وبذلك يكون عمله إضافة نوعية إلى النقد من خلال إضافة النظرية الزمنية عليها» (62).

وعرض الناقد يوسف عمر ذياب كتاب (الشعر والزمن) على طاولة النقد.. وأن فصول الكتاب قد توحى ببعض نقدية لموضوعات أهتمتها الدراسات الكلاسيكية وهو كثير ونحن نطمح بالأكثر.. أملاً من الباحث أن يشي بدراسة ينطلق منها عما جاء به كتابه (الشعر والزمن)؛ لكنه أخذ على الباحث تكثيف بعض الفصول...

من خلال طرح فكرة التواتر الزمني الذي مس حياة الإنسان في مختلف العصور خاصة في النصف الثاني من هذا القرن وقد جاهد لأن يجد الانعكاسات المتناسبة مع نظرية الزمن وماهية في عالم الأدب عامة والشعر بشكل خاص وهو بهذه المحاولة قد وقع أسيراً للنظريات المثالية والأفكار المجردة والشكلية التي تجرد في الزمن شكلاً من الانفعالات الذاتية.. وهو بهذا أيضاً قد مارس القطيعة مختاراً مع الأفكار العلمية التي أثبتت أن الزمن حقيقة موضوعية قائمة.

وإذا كانت فكرة التواتر الزمني بهذا البعد الرؤيوي فإن من الطبيعي أن يجد الناقد جاسم العايف أن المؤلف جلال الحيايط قد وقع في مأزق شكلي وهو تقسيم الجنس البشري إلى أصناف: اللاوتقيون - المشق ذههم بزمنية صالقة - صنف المفكرين...

ولأجل ذلك تصور الحيايط أن هتلر جاء بتوقيت جديد لكن الزمنية سحقته هتلر وعلى ذلك فإنه خلف بعده زمناً جديداً من هذه التصورات عن الزمن والزمنية بالنسبة للوجود البشري...

وتلّس جاسم العايف مقولات متناقضة في نظرية الزمن وعلاقتها بالأدب والفن فإذا كان المقياس الأصح للحكم على صلاحية أدب وفن ما، هو الزمن، فإن من الطبيعي أن الزمن ليس هو المقياس للحكم على نتائج ما.. وأن الشاعر الجاهلي قد أدى دوره بشكل مثير وقدم لنا خلاصة عصره، لاسيما إذا كان هذا الشاعر يتجه إلى الماضي للابتعاد عن واقعهم!!

وهذه الآراء وغيرها يجعلها العايف متناقضة بين خلاصة العصور وفهم الناحية الزمنية وتساءل: كيف يمكن أن نصل إلى وجهة نظر نقدية منسجمة مع نفسها ومع معياناتها تجاه شاعر قدم لنا خلاصة عصره؟

إن عمومية الطرح وسرعته قد أوقعت الباحث الحيايط في إشكال غير محلول؛ فإذا كانت العودة إلى الماضي

ولهذا السبب فإنها لم تستطع أن تضع ملامح واضحة لرؤية الشعراء الذين تناولهم إلى الزمن.. وهذا ما أضعاف على الدكتور جلال الحيايط حسب اعتقاد الناقد فضائل انتباهات ذكية وواعية بثها في أثناء العرض.. وأن فهمه للنصف الأول من الشعراء اللاوتقيين فهم ذو وجه واحد أبان للمؤلف عن وجه آخر منه في بحثه عن (زمن التواصي).. لكنه استدرك المسوّج لهذا الفقد أو الضياع أن المؤلف في فصوله عن الشعراء والعصور لم يلتزم رؤية تصنيفية منهجية؛ فكانت استشهاده الشعرية تكشف أحياناً عن أنه انتقائي في إيرادها..

وزعم الناقد يوسف غر ذياب أن الدكتور جلال الحيايط في (الشعر والزمن) قد طلع علينا بكتاب نقدي متميز يجمع بين المنهجية في البحث والحس النقدي الناقد بعيداً عن الذوق والذكاء..

ولهذا فإن الحيايط حسب رأي الناقد قد تجاوز كثيراً من الكتابات والكتب النقدية التي تصطبغ فيها الفكر وتتزاحم في سطورها الاقتباسات وتخلل بالذخاير، فلا يخرج منها القارئ بطلال أو لا يكاد.. وانتهى إلى دعوة القراء والمهتمين بالأدب إلى مراجعة الكتاب ونقده.. (63).

وتجدر الإشارة إلى أن الناقد يوسف غر ذياب وبعد مرور عشر سنوات تحديداً عاد إلى تناول الكتاب من جديد ولكن بحماس أقل واجداً أن الكتاب قد طغى عليه الاستشهاد بالمقطع أو البيت الشعري وأن ألفاظ (الزمن واليوم والغد والساعة) ملتصقة وموضوعة الزمن متشعبة يتطلب من النقد الأدبي أن يستعين برؤى مختلفة إلى الزمن كالرؤية الفلسفية والرؤية النفسية والرؤية الميثولوجية (64).

ويقودنا نقد جاسم العايف لكتاب (الشعر والزمن) إلى حقائق منطقية ورؤى فكرية موضوعية بعيدة عن الذاتية والانطباعية.. فقد كتب عن (الشعر والزمن)

من قبله ظهور الشعراء المتكسبين بالشعر عن منطلق ضيق في عصر قبل الإسلام واتساعها في العصر الأموي.. بل درس الحياط وظاهرة التكسب في الشعر دراسة فنية نقدية يصنف الظاهرة في اتهاماتها المختلفة ويعمل أسبابها المتعددة عبر العصور الأدبية ولا ينظر إلى العصر الأدبي على أنه وحدة أدبية لأنه كان ناقد أدب لا مؤرخ.. (68).

وإذا وقفنا عند كتاب (المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته) 1977؛ فإننا نغده قد حظي باهتمام النقاد والدارسين؛ فقد كتب حيد الغني الملاح أن صاحب الكتاب أراد أن يبرز ناحيتي المثال والتحول عند المتنبي فجاء كتابه يضم بين دفتيه سبعة فصول يكلف المؤلف معاناة الشاعر في مراحل حياته وكتمائه نسبة وحبه وانفراد الإنسان بشخصية متميزة (69).

وكان لكتاب (الأصول الدرامية في الشعر العربي) الصلبي النقدي المناسب، نظرا لما حملته الكتاب من أفكار مستجدة فقد كتب الدكتور فائق مصطفى أحمد نقداً للمكتبة ملاحظاً أن السمة الرئيسة فيه هي اضطراب المنهج وانتقاره إلى الروصوح في الغاية وانتقاره إلى الدقة في استخدام المصطلحات... وكان مما لحظه عن فصول الكتاب أيضا :

1) الخلل في ترويب الكتاب (2) الفصل الأول مضطرب وهدفه غامض (3) الفصل الثاني زائد لا يرتبط بموضوع الكتاب الرئيس (4) الفصل الرابع لا جديد فيه (5) الخلط بين الأنواع والأجناس الأدبية مثل الدراما والقصصة (6) غلبة الاقتباس عليه (70).

إلا إن ما تقدم لم يعجب النقاد الآخرين ومنهم د. سعيد الزبيدي الذي اتهم فائق مصطفى بالتعجل في قراءة الكتاب ومعقبا "لم أجد المنهج في الكتاب مضطربا ولا الغاية منه غامضة أما المصطلح النقدي والأدبي فمحدد فيه" (71).

ووقف مهدي شاكر متهمكا من نقد فائق مصطفى

تعد ردة فعل للربيع الذي اكتسح الإنسان الوديع؛ فإن النفاذ إلى المستقبل برؤيا واضحة ربما يصيبه بالنتنحج الحضاري.. ولأنه غير معني بالتحليل فإنه قد تجاوز هذه المسألة إلى موضوع الأدب المتكامل التي حاول فيها أن يقدم تصورا عما يجب أن يكون عليه الأدب المعاصر.

ولهذا السبب كما يرى الناقد أخذ د. جلال الحياط على المسرح العربي سكونيته وعلى الرواية بعدها عن فن القرن العشرين والشعر سقوطه في الأشكال الرتيبة والغنائية والقصيدة الحديثة بعدها عن مفهوم الحداثة ومقابل كل ذلك يطرح مفهوم الأدب المتكامل (65).

وعد الناقد عبد الجبار عباس كتاب (الشعر والزمن) إسهامة طيبة في ميدان جديد ومتعثر من ميادين الدراسة الأكاديمية النقدية تجعل بفتح باب كبير ومضيء باقتدار، وهو جانب يكاد يكون مجهولا مهملا في تراثنا الشعري (66).

ونال كتاب (التكسب بالشعر) اهتمام النقاد ومنهم روز غريب التي أعجبت بمنهجية الطرح النقدي ووجدتها مستوفية لشروط البحث العلمي وأن الباحث الحياط قد استنفد مصادر البحث بمراجعة أكثر من خمسين مصدرا بين قديمه وحديثه وذكر في الهوامش مصادر كل من اقتباساته العديدة جامعا كل ما أمكنه جمعه حول الموضوع من أبحاث ونوادير وأحكام وتعليمات وزود الكتاب بفهرس كامل للأعلام.. وأنه أورد نماذج من شعرهم التكسبي.. لكنها أخذت عليه عدم تعليقه بسبب غلبة هذا الغرض على سائر الأغراض الأخرى ولم يهجر على الغاية الجمعية من خلاله وعلاقتها أي الشعر والمدح والتقليد والدعاية والإعلان (67).

وأشاد يوسف عمر ذياب بكتاب (التكسب بالشعر) واحتفى به أيما احتفاء لأن الباحث لم يكن مجرد دارس أو مؤرخ تقليدي يذكر كما اعتاد مؤرخو الأدب العربي

التاج المنقود ولم يلهث خلف المصطلح النقدي الأجنبي ولم يدعنا إلى مائدة نقدية لتصبح فيها المشكلة والإشكال والمشكلة والمشكلة !! وهو أمر يحد ذاته يشيع البهجة . . وأنه أراد ردم الهوة بين الشعر والنثر ومد جسور الثقة والتماسك ما بين النوعين نقدياً ليتبع لنا نوعاً ثالثاً له مناهج الاثنين ومزاياهما في الإقناع . . وإذا كان للكتاب أكثر من ميزة في منح المتلقي فرصة تعلم القراءة النقدية الواعية عبر لغة نقدية سلسلة لا تقعر فيها ولا التواء ولا ادعاء ولا ثورثة؛ فإنه من جانب آخر يقوده إلى تعلم أسلوب المقارنة ما بين نتاج الشعراء حول موضوع واحدة . . ويستتبع القارئ بنفسه ضمن مفاتيح التدقيق النقدي التي أتاحتها الكاتب فروقات الخطابات الشعرية ما بين هذين الشاعرين وكيف تناولاه كل ضمن جملة الشعرية وموضوعية واحدة أين اخفقا وأين سطعا وأين ارتكبا وأين امتلكا فصل الخطاب ؟؟؟ (77).

وانطلاقاً من مناداة ريكمان إبراهيم بالانطباعية في النقد؛ فإنه كان ممجبا بكتاب المنفى والملكوت معلناً أنه قد جهاراً لمناكبنا كتابي نخلص أولاً من انظر صفحة كذا من الوائدي وراجع صفحة كذا من وفيات الأعيان ولاحظ الزمخشري في الجزء والصفحة . .

وهذا ليس عيباً فيما تخلص منه الكتاب لكن لحب في ثورة التأثير الثقافي على ركام الاستعانة وأسئلة الوقوف على أبواب الخالدين؛ فضلاً عن إشداده بجودة اختيارات الخياط للشعراء والعنوان معاً . . عادا الخياط رائد النقد الأدبي في العراق ... (78).

ووصف علي حداد حسين مقدمة كتاب (المنفى والملكوت) بأنها شديدة التكليف وعقب قائلاً: «فهو لا يريد أن يتبع القارئ باشتراطات نقدية مسبقة بل يدعو إلى مسارية النص وإدامة النظر فيه ومنحه فرصة التعبير عن وجوده الخلاق مبدئياً فتأخذه بأهمية النص الإبداعي الذي ينطق أحياناً فيسكتنا بما يلي على الملاحقة النقدية ضرورة ألا تكون بديلاً عنه عندما يكون مكتفياً بنفسه

وازدراته بالكتاب راداً عليه أن لا اضطراب في المنهج ولا افتقار إلى الوضوح والدقة في المصطلحات وأن الكتاب وعلى افتراض كونه مشوباً بالأخطاء والمزاليق من ناحية الاستقراء والاستنتاج والتثبت من صحة الآراء والأحكام . . فإن حسبه أن يمثل في الساحة الأدبية محركاً للحوار والنقاش والإثارة بين المعنيين بقضايا الفكر والأدب . . (72)؛ على الرغم من أنه لم يكن على وقام مع الناشرين والصحفيين متعللاً بأسباب شخصية وغير شخصية . . وهو لم يرد إلى الماضي فالزمن يتجدد دائماً . . ومعايير في النقد هي الإبداع الأصالة الروعة الصدق التأثير الاقتران بحدث أو نزعة درامية (73).

وإن الناقد حصيلة قضايا معقدة كثيرة فالنقد والأدب قطبان لا يمكن لواحد منهما تجاوز حدود إبداعه دون الآخر (74).

وليوسف عمر ذهاب رأي في كتاب (الأصول الدرامية في الشعر العربي) فهو مثال آخر لرؤية الخياط النقدية إلى الشعر والشعر العربي تحديداً فهو ما فعل: مثلاً السجيات يدعو إلى تجاوز الغنائية في الشعر العربي . . وكتابه تكريس لهذه الدعوة (75).

واحتل كتاب (المنفى والملكوت) كلمات في الشعر والنقد (1989) خطوة كبيرة عند النقاد ومنهم عبد الغني الملاح الذي رأى المؤلف شاعراً في نقده وأن الخياط تحدى رافضي الشعر الخويضا فصفاء لون جديد على الألوان الرئيسة في النقد وتحدى الشعراء باستنباط معان من شعرهم . . وأن الخياط كان في كتابه فناناً انتزع أقمشة مبهترة ومروزة على كواهل الشعراء بعينهم وأبدع منها حللاً (76).

ووصف أديب كمال الدين المؤلف الدكتور جلال الخياط بأنه أنيس فهو لم يتفاحص ولم يتعالم ولم يعرض بضاعة مزجاة ولم يعلن عن عقدة الخواجا ولم يجلد

ومكوناته الأدبائية في خلق الاستجابة وإثارة الأفكار وتأثير حدودها» (79).

كما أدرج علي حداد حسين كتاب (المنفى والمكوث) ضمن مستويات ثلاثة: مستوى أول يقوم على تأمل تجربة شعرية ما من خلال قصيدة منتقاة ومستوى ثانٍ يقوم على تجربة الشاعر في ديوان شعري ومستوى ثالث يقوم على استيعاب التجربة الحياتية والإبداعية للشاعر أمل دنقل (80):

ومن المأخذ التي سجلها على الحيايط إعلاء النص وطغيان وجوده ضمن المساحة النقدية للدراسة من خلال كثرة إيراد غامضه من دون التعمق في التحليل والاكتشاف وعلل ذلك بفسح الدكتور الحيايط من الهوامش والالتكاء عليها على الرغم من أنه أعطى للهامش أهمية . . واستحسن توق الحيايط إلى ولوج عوالم شعراء ثم إضافاتهم في الشعر المعاصر خارج نطاق الرواد (81):

ونحت عنوان (اتحاد النص الشعري بما يآله) عرض محمد جميل شلش كتاب (المنفى والمكوث) عرضاً نقدياً تحليلياً مشيراً إلى أن مؤلفه تناول خمسة شعراء لكنه لم يقتنع بجعل الحيايط المرأة عند البياتي مثالاً روحياً وعند نزار قباني شيئاً مادياً . . لأن هذا الادعاء خاطئ

ويتعارض مع ما كان جلال الحيايط أكده من أن الشعراء يحبون من لا أرض له ولا عنوان ولا وطن، وأضاف «كما أنه لا يمكن أعني الأخ الناقد أن ينسحب على جميع الشعراء فهناك شعراء محبوبون مناضلون» (82).

وأخذ عليه أيضاً مسائل فنية تتعلق بموسيقى الأشعار لا سيما ما قاله عن يوسف الصائغ «وكننت أثنى أن يقف السيد الناقد على مثل هذه الظاهرة الخلل» (83) . . . وختم قائلاً: «إن الكتاب مقالات مختلفة إلا أنه يجتمع على نفسه وتتلاقى خيوطه في لحمة أخيرة خلاصتها ما طمع إليه المؤلف في مقدمته القصيرة حول اتحاد النص الشعري بما يليه ولنا هنا أن ندعي أن جلال الحيايط كان في كتابه: مبدع نص ومنظراً وحكيماً وصاحب قضية أخلاقية اجتماعية فكرية يطرحها من خلال التحليل والتركيب والمقارنة وتلك هي أولى مهمات الناقد» (84).

وما تقدم يتضح لنا طبيعة التوجه النقدي في ما كتبه الدكتور جلال الحيايط من ناحية، وإشكالية الطرح التحليلي لنقد تلك الكتابات من ناحية ثانية . . علماً أن ما نقضناه عنده لم يمسير وإن بإمكان الباحثين في ما إذا توفر الوقت والمجال وستنحت الظروف التعمق في هذا الميدان الرحب من خلال التعرّيج على هذا الكم الهائل من الكتابات التي جعلت من جلال الحيايط موضوعاً لها وميداناً للدراسة والبحث فيها . . 11

المصادر والمراجع

- 1) أنا والكتاب رحلة ليس لها نهاية، د. جلال الحيايط، جريدة الجمهورية 15/ 3/ 1989.
- 2) م. ن.
- 3) لن يقام تمثال لناقد، جلال الحيايط، مجلة ألف باء، العدد 244 في 29/ 7/ 1992.
- 4) ينظر: الكاهات، د. جلال الحيايط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000/ 69.

- (5) ينظر : حوار مع الدكتور جلال الحياط، بهيئة الكليات، جريدة الثورة، 13/ 11/ 1979.
- (6) م. ن. /
- (7) ينظر : المناهات / 5.
- (8) م. ن. / 86-89.
- (9) الدكتور والمندكتور، د جلال الحياط، حمزة مصطفى / مجلة الحور العدد 177، 16 / 11 / 1992
- (10) ينظر: التجديد والأصالة في فكر جلال الحياط النقدي، د. نعمة رحيم المزوي، جريدة الصباح، 28 / 3 / 2007.
- (11) ينظر: أحمد الصافي السجفي المجموعة الكاملة لأشعاره غير المنشورة، إشراف وتقديم د. جلال الحياط، بغداد، وزارة الإعلام، 1977. وينظر: أحمد الصافي السجفي عالم حر دراسة ومختارات، د جلال الحياط، دار الراءد العربي بيروت، 1987.
- (12) ينظر: دراسة الزهاوي ومحاولة التمرّد على الشعر القديم، مجلة الفيصل، العدد 288 / 105-208.
- (13) وظائف الفن ومهام الشعر الغربية، د. جلال الحياط، جريدة الشرق الأوسط 1 / 1 / 1999.
- (14) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، د. جلال الحياط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، طبعة أولى، بغداد 1977، / 63. وينظر: الطبعة ثانية، دار الراءد العربي، بيروت 1987.
- (15) م. ن. / 64.
- (16) ينظر: م. ن. / 51
- (17) ينظر: التكتب بالشعر، د جلال الحياط، منشورات دار الآداب بيروت، 1970 / 96-97.
- (18) م. ن. / 58.
- (19) م. ن. / 60.
- (20) ينظر: م. ن. / 61
- (21) م. ن. / 57.
- (22) ينظر: م. ن. / 27-26
- (23) م. ن. / 39.
- (24) ينظر: م. ن. / 45
- (25) الحنون بالشعر، د. جلال الحياط، جمع ومراجعة، عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005 / 52.
- (26) ينظر: م. ن. / 101.
- (27) م. ن. / 206.
- (28) م. ن. / 211.
- (29) م. ن. /
- (30) ينظر: المناهات / 78
- (31) ينظر: م. ن. / 79.
- (32) م. ن. / 77.
- (33) م. ن. / 87
- (34) ينظر: م. ن. / 88-89.

- (35) الجنون بالشعر / 91 .
- (36) م. ن / 91 .
- (37) المتاعف / 8 .
- (38) ينظر : مجلة المورد العدد الثاني بغداد 1975 .
- (39) ينظر : المتاعف / 132 .
- (40) ينظر : م. ن / 9 وينظر من حديث أبي الندى أحاديث وحوار في الأدب والألمة والنفس والتاريخ ، د. إبراهيم السامرائي ، طبع الدار العربية ، ط 1 ، بغداد 1986 / 11 .
- (41) ينظر : م. ن / 113 - 114 .
- (42) ينظر : كتابه الأصول الدرامية في الشعر العربي / 23 .
- (43) في النقد والثقافة والأدب المعاصر ، د. جلال الحياط ، جريدة الجمهورية 1980 / 1 / 15 .
- (44) ينظر : في النقد والثقافة والأدب المعاصر ، د. جلال الحياط ، جريدة الجمهورية 1980 / 1 / 15 .
- (45) ينظر : جلال الحياط تعريب التجريب في الشعر والقصة ، مرشد الريدي ، ألف ماء العدد 237 ، 1975 .
- (46) لما صار ماثي الدنيا شاتم الناس ، د. جلال الحياط ، جريدة الشرق الأوسط ، 2004 / 5 / 9 .
- (47) التراث زمن متجدد / د. جلال الحياط ، مجلة المورد ، المجلد السابع ، العدد الثاني ، 1978 .
- (48) للمتاعف / 127 .
- (49) ينظر : م. ن / 132 .
- (50) م. ن / 9 .
- (51) م. ن / 48 .
- (52) م. ن / 127 .
- (53) ينظر الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور ، طالب مهدي الحيدري ، حريدة العراق 1989 / 2 / 12 .
- (54) آخر الأعمال ، سهام حيدر ، جريدة الجمهورية ينظر : شعر العراقي الحديث مرحلة وتطور منشورات دار صادر طبعة أولى بيروت 1970 ، (والشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) منشورات دار الرائد العربي طبعة ثانية مزيدة ومصححة 1987 .
- (55) النقد الأكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث ، القسم الثاني ، فاضل ثامر مجلة الأعلام العدد 3 / 1984 / 7 .
- (56) م. ن .
- (57) م. ن .
- (58) م. ن / 5 .
- (59) م. ن / 5 .
- (60) م. ن / 6 وينظر : مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى 1987 / 15-17 .
- (61) لغى والمذكوت حين يصنع الشعر نقده ، عرض علي حداد حسين ، الجمهورية 1989 / 10 / 19 وينظر المنفى والمذكوت كلمته في الشعر والنقد ، د. جلال الحياط ، منشورات دار المعرفة بغداد 1989 .
- (62) الشعر والزمن والبعد الواحد في النقد ، خالد البرادعي ، جريدة الرسالة الكويتية ، العدد 704 السنة 16 في 1976 / 2 / 8 .
- (63) ينظر : الشعر والزمن عرض يوسف غريزياب ، جريدة الجمهورية ، العدد 2536 في 1976 / 1 / 9 .

- (64) ينظر: وجوه ثقافية: د. جلال الحياط، جريدة القادسية 11/20/1986.
- (65) ينظر الشعر والزمن وما بينهما، جاسم المايك، جريدة المرفأ، العدد السادس، السنة الأولى، 1976 وينظر: الشعر والزمن، د. جلال الحياط، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975.
- (66) ينظر: النقد الأدبي في عالم عبد الجبار عباس، ألف به العدد 31/12/1975
- (67) التكبش بالشعر، روز غريب، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، 1971 وينظر: التكبش بالشعر، د. جلال الحياط، منشورات دار الآداب، بيروت 1970.
- (68) ينظر وجوه ثقافية د. جلال الحياط، إعداد: يوسف عمر ذياب، جريدة القادسية 11/20/1986.
- (69) ينظر: المثال والتحول: المثال والتحول آراء ودراسات في شعر المتنبي، عبد الغني الملاح، مجلة الثقافة، العدد السادس، حزيران 1977.
- (70) ينظر الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. فائق مصطفى، جريدة الجمهورية، 10/12/1982
- (71) ينظر: وصوح المنهج وعيابه في كتاب ومقالة، سعيد جاسم الزبيدي، جريدة القادسية، 27/12/1982.
- (72) ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي، مهدي شاكر العبيدي، جريدة العراق، 25/12/1982.
- وينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي ظاهرة شعرية عالم حر، د. جلال الحياط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.
- (73) ينظر: حوار مع د. جلال الحياط، حاوره عباس ثابت حمود، جريدة الثورة، 29/11/1984.
- (74) ينظر: مع الدكتور جلال الحياط، مجلة الأجيال، العدد 55، أيار 1977.
- (75) وجوه ثقافية: الدكتور جلال الحياط، يوسف عمر ذياب، جريدة القادسية، 2/11/1986
- (76) المعنى والمكتوت، عبد الحميد املاح، جريدة بغداد، 4/10/1989 وسر المعنى والمكتوت كلمات في الشعر والنقد، د. جلال الحياط، طبعة أولى، 1989.
- (77) ينظر: المعنى والمكتوت، عرض أديب كمال الدين، مجلة "دي عربية"، العدد 11، السنة 14، 1989.
- (78) ينظر: تحت الجذر التوزيعي (في المكتوت معنى لئ شفاء) د. ريكال إبراهيم، جريدة القادسية، 12/8/1989
- (79) المعنى والمكتوت حين يصبح الشعر نقده، عرض علي حداد حسين، جريدة الجمهورية، 19/10/1989
- (80) م. ن.
- (81) م. ن.
- (82) ينظر: اتحاد النص الشعري بما يليه، عرض ونقد: محمد جميل شلش، جريدة القادسية، 24/8/1989
- (83) ينظر: م. ن.
- (84) ينظر: م. ن.

تاريخ الأدب التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين بين مسعى التحقيق وواقع التوثيق: قراءة في مصنف زين العابدين السنوسي

عبد القادر العليبي (*)

«إن القارئ الحق لا يفهم النص أحسن مما يفهمه صاحبه. إنما يفهمه فهما مخالفا، لكن الفهم المخالف ينبغي أن يتم على نحو ندرك من خلاله ذات الشيء».

(مارتن هايدغر)

ARCHIVE

نشير إلى علاقة زين العابدين السنوسي بالأدب التونسي وإلى مدى إسهامه في الحركة الفكرية في عصره.

على سبيل المدخل :

ولد زين العابدين السنوسي بضاحية سيدي بوسعيد الواقعة شمال مدينة تونس، سنة 1868، تلقى تكويناً زيتونيا، وتبع خطى والده في دنيا الأدب (2)، وقد استهل نشاطه الأدبي في مجلة «البدرة» (1921 - 1922)، ثم انتقل بعد ذلك ليؤسس مجلته الخاصة «العرب» (1923 - 1924) التي كان يطبعها بمطبعة «العرب»، ثم أنشأ مجلته «العالم» (1930)، تليها «العالم الأدبي» التي

لعل من الغايات الأساسية لهذه القراءة أن تسعى إلى تعريف كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» لصاحبه زين العابدين السنوسي تعريفاً يجمع بين العرض والتحليل والنقد، حتى تحيط بجملة الآليات التي استند إليها المؤلف في تأريخه للأدب التونسي والترجمة لجملة من أعلامه، خاصة ومسألة التأريخ للأدب ليست بالأمر الهين، إذ هي عملية معقدة لا تستوي إلا بتوفر معطيات معينة وشروط عديدة (1)، وإحاطتنا بجملة هذه الآليات لا يمكن أن يتحقق - في الواقع - إلا بعرض الكتاب عرضاً شاملاً، دقيقاً، بالنظر في منهجه ومحتواه ولكن قبل الخوض في هذه الإشكالية وحتى تكون المقاربة أقرب إلى الوضوح رأينا أنه من الأنسب أن

(*) باحث، تونس

أ - كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر»: عرض وتحليل.

«الأدب التونسي القرن الرابع عشر»، منتخب ألفه زين العابدين السنوسي وأصدرته مطبعة العرب، بعاصمة تونس، سنة 1927، في جزيئين يضمهما مجلد واحد، يحتوي على 480 صفحة، يضم الجزء الأول 320 صفحة. أما الجزء الثاني فيحتوي على 160 صفحة. وقد استهل السنوسي الجزء الأول من منتخبه بإهداء خص به والده محمد السنوسي ومما جاء فيه: «إلى من ألهمني هذا العمل بما جمعه من أدب أسلافه ومعاصريه وقد مضى وتركني صبيًا مرضعًا فلم أكبر إلا شاعرا بإيصال حلقات الدهر» (8)، ثم صدره بمقدمتين (9) قبل شروعه في عملية التاريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر.

1 - مقدمة: «بماذا يعرف نبوغ الكاتب والشاعر» لمحمد البهلي النّبال.

«قرأ في الكتاب «مقدمة أولى» (10) تحت عنوان «بماذا يعرف نبوغ الشاعر أو الكاتب» لصاحبها محمد البهلي النّبال وقد ذكر في بدايتها سعادته بسعي صديقه السنوسي إلى تأليف كتاب «صحف من الأدب المصري التونسي» (11) بل ودفعه إلى تأكيد أنه «ويؤمل أن على قطعة منه علم أنه الوحيد الذي توفّق حتى الآن في هذا القطر لخدمة الأدب والأدباء بأمان وصدق» (12). ثم وبالإضافة إلى صفة الريادة وطبيعة المستكشف التي أُنسبها صاحب المقدمة مؤلف الكتاب فهو لا يخفي إعجابه بـ «نزاهة الأدبية» وجرائه النقدية وصراحته الكاملة في تقديم الأدباء بما يميزهم ونقدهم وتقييمهم بما يلائم طبيعة إنتاجاتهم الأدبية فقال في هذا الصدد: «ولا أخفي إعجابي بصراحتكم الثابتة في نقد معاصريكم من أهل بلادكم الأدباء وإظهار صورهم في مؤلفكم هذا، حافلة بألوان أدبية لا أثر للزخرف الكاذب فيها إلا ما كان

ساعدته على المساهمة الفعّالة في الحركة الأدبية والفكرية والتفدية في عصره» (3)، إذ باعتباره أحد شبّان ذلك الجيل سوف يكون له دور بارز في تنشيط الحياة الأدبية بفضل مطبعته الخاصة، «مطبعة العرب» ومجلته الكبرى التي طبعت هذه الفترة التاريخية (4)، بالإضافة إلى مساهماته الشخصية في الإنتاج النقدي والأدبي، إذ أصدر كتابين: الأول هو الكتاب موضوع هذه القراءة: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» (1927)، أما الثاني فعنوانه: «محمود قابادو» (1955)، دون أن نهمل -طبعًا- أنشطته الأدبية «الموازية» والمتمثلة في افتتاحاته ومقالاته الصحفية ومقدمات الدواوين التي خصّ بها أصدقائه من الأدباء (5)، كما تميّز بأنشطته في مجالات إبداعية أخرى، كمجال القصة، إذ شارك «بنفسه في تطوير الرواية، حين حاول الخروج بهذا اللون الأدبي من إطار الحكاية وربطها بحياة الناس، وجعل لها ركنًا خاصًا أسماه: «من قصص الحياة» (6)، فساهم بذلك في تجديد قالب القصة وموضوعها معًا، ولا تفوتنا الإشارة إلى اهتمّيته بنشاط إبداعي آخر أدق من الأنشطة المشار إليها ونقدًا إسهامًا في حركة الترجمة عن الأدب الأنجلية في عصره، فمجلة «العالم الأدبي» استطاعت بفضل مواقف مؤسّسها ونصرتها لحركة التجديد وعقليته المتفتحة أن تقدم لقرائها نماذج متعددة من الأدب الأجنبي، لم تكن ترجمتها على درجة كبيرة من الإتقان، لكنها نقلت بأسلوب شيق مثل أسلوب محمد الحلبي وبابن تومرت، فغفروا روسو، وتولستوي، وموسيه، ويوديلر وغيرهم (7):

ذلك هو إذن، زين العابدين السنوسي، وتلك لمحة عن إسهاماته في مجال حركة النشر والنقد والإبداع وصلته الوثيقة بالأدب التونسي. ولكننا نعتقد أن سرّ هذه الصلة لا يمكن أن ينكشف ويتم -بصفة آتق- إلا بعد النظر في محتوى كتابه: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر».

صلة ذلك كله بالاجتماع (19) لأن النقد الأدبي -حسب رأيه- قد أصبح مختزجاً بالتاريخ العام والخاص بنفسه الكتاب وحياتهم الشخصية... (20).

من ثمة، ومن هذا المنطلق لا عجب أن يعمد المؤلف إلى خلاف ما يقتصر عليه الكتاب والأدباء وإن يجمع من المعلومات العامة والخاصة المتعلقة بهم ما به يقيم صرح الكتاب على النهج الذي أراده: «نهج سانت بوف»، وتبين وأشياهم من أدباء النقد الحديث» (21). ولكن هل يتبنى هذا الأمر لصاحب المنتخب «في بيئة وصفها بـ «الوسط المشتبب بالتناقض» (22)؟ عن هذا السؤال يجيبنا السنوسي إجابة أولى، كنا نخاله معها قد استحال مجرد صدى لما يردده الشعراء والأدباء عن أنفسهم، ولما تليه طبيعة الفكر والأدب في عصره إجابة «خاتمة» مستسلمة للسائد الفكري والمعرفي يقول: «إلا أن مراعاتنا لهذا الوسط المشتبب بالتناقض كانت تشجع لنا عن ذلك المنهج وتفرقنا بالابتعاد لئلا نثير على أنفسنا عاصفة نحن في عني عنها» (23). ولكنه لا يفتأ أن يكتشف بعد استكناته لهذه الرأى أن النظر فيما ألف أن يعدل من منهجه وطريقة استقصائه فتكون بذلك إجابته الثانية عن السؤال الذي طرحناه يقول: «فلما أقمنا ما ألقناه وأردنا أن نلقي بنظرة عامة عليه استوحشنا ما خططناه ولم نجد في أنفسنا البهجة التي كنا نقدرها له» (24).

إنّ السنوسي -ههنا- لا يقف عند تلك «الوحشة» والاستكفاف -وقتنا طويلا- يورد بعد ذلك ما يلي: «مضى على ذلك حول ونصف الحول رأينا بعدها أن نراجع ما خططناه، وإذا نظرنا قد تغير تماما في الأمر إذ نحن نرى أن ما كنا نتوهمه تدخلنا في شؤون الفرد ليس هو مما يمكن أن يعتبره وسطنا (حقيقة مرة) ولا غرو فما نحن من يترجون الأفراد بتسقط هفواتهم وتنبع سقطاتهم إنما نحن نترجم مخلوقات بشرية لها أفكارها وحالاتها» (25). وقد برز موقفه الجديد بما يلي: «... ثم بعد، فنحن لم نترجم الذين ترجمناهم ليقرأ كتابنا

طبيعيا في أصله وميناه» (13). ثم انتقل النبال بعد ذلك على عرض كلمته التي أرادها تقديم للكتاب إذ أنها تتناول -فيما يرى- «غرضا عاما من أغراضه (14) لنقرأ على إثرها مقدمة ثانية لصاحب المصنف وهو ما ستركز عليه في هذا الإطار فما هو منهج هذه المقدمة؟ وهل توفر فيها ما يجب أن يتوفر في مثيلاتها من تقاليد في كتابه «تاريخ الأدب» ونقصد بذلك احتواءها على قسم نظري ييسر فيه آراءها في الأدب والتاريخ وتاريخ الأدب ويضبط جلود العمل الذي يعنى بالتقديم له وييسر إشكالاته (15).

2 - قراءة في مقدمة الكتاب لزين العابدين السنوسي:

إثر المقدمة الأولى سائلة البسط نقرأ في الكتاب مقدمة ثانية للمؤلف وجامع المنتخبات النصية زين العابدين السنوسي وسماها بـ «مقدمة الكتاب» وهو عنوان لا يمكن أن يوحي في اطلايته بما تضمنته نصها من موضوعات وإشكالات مخصصة أراد المؤلف أن يكشف عليها المتن دوما أدنى إشارة إلى أحدها أو كلها في العنوان الأصلي. ولعل أهم هذه الموضوعات أولها الذي تطرق إليه منذ افتتاحها وهو موضوع تردده في أمر إصدار منتخبه ترددا يرجعه إلى ما يعرفه عن واقع الساحة الأدبية والفكرية وما لاسمه شخصيا من «سمات فردية» تميز «عموم الأدباء في تونس» عن غيرهم، فهو يخشى -فيما يخشى- إذا مارام إصدار هذا الكتاب أن يثير حفيظة بعضهم بأن يعد عمله لو قدم كل أديب بما يعرفه عنه إلى القراء -تدخلنا في حياة الأديب الشخصية ومضايقة للفرد في خصوصياته الذاتية (16). ولو عدّ ذلك كذلك وتيقّد المؤلف بما يتوهم به الشاعر أو الكاتب (17)، لفقد الكاتب قيمته الأصلية التي ألف من أجلها ولما استفاد القارئ فيه شيئا يذكر، لأن فهم الكتابات الأدبية -حسب السنوسي- لم يعد قاصرا على الحكم بدون النظر إلى الصلة التي بينها وبين الكاتب وأحواله النفسية وتربيته العقلية (18) بل إنه يتجاوزها إلى

الأدباء والترجمة لهم كما يكلّ مفهوم «عموم الأدباء في تونس» (32) لمقومات هذه الترجمة. وما يمكن أن تكون عليه؛ وهو إلى ذلك نقد لواقع الأدب والأدباء معا «فعموم الأدباء لا يعرفون - أو هم يخافون - النقد الذاتي ويقولون «الكلام مع الكلام»...» (33).

وهم يظنون ترجمة الشاعر أو الناثر يكفي فيها الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مقره ومولده وأشباه ذلك» (34) لذلك فأعلق الصفات بهم هي أنهم «مازالوا مكتسبين يخافون الظهور» (35) ومن أهم أمثالهم الراجة بينهم وبين «عموم الأوساط» هي الظهور يقسم الظهور» (36) هذا بالإضافة إلى إيمانهم بجملة من الآراء التي تقوم على مغالطات كبيرة فهم يعتقدون -مثلا- أن من أحرز على وظيف حكومي سلبت منه حرية النشر بتاتا حتى في أبسط الأشياء» (37). تلك هي خصائص الأدباء وذلك هو عموم معتقدتهم وهو ما انعكس سلبا على البيئة الثقافية والوسط الفكري، هذه البيئة التي لازالت تفتت بالخرافات وتؤمن بالأوهام (38)، وهي لطيفتها تلك غير مستعدة «لهمضم الحقائق كما خلقها الله» (39). إنها بيئة مختلفة ووسط منشبت بالمناق (40) لا يأبه بتطورات الفكر والأدب ولا يواكب متغيرات الثقافة ومستجدات الحضارة.

ثم إنه إلى جانب هذه الطروحات الجوهرية والإشكالات الأساسية التي يسطرها المؤلف في افتتاحه مقدمته مما سلف أن عرضناه له، نجده يخوض في مواضيع أخرى نظرية -هي في اعتقادنا- الصّحّ بما يمكن أن يرد في مقدمة منتخب يعني بالتاريخ للأدب التونسي في «القرن الرابع عشر» وتحقيق حقه ممثلة في جملة من النماذج والمنتخبات النصية. ونعني بذلك بسطة لجملة الآراء التي تخص : مفهوم الشعر ومفهوم النقد والأدب والأديب والترجمة، وهي في مجملها آراء تخطي البيئة التقليدية، وتتجاوز الوسط الذي يمد الأدب غمارق لفظية يجمعها البليغ في شطرتين» (41). يقول في تعريفه الشعر : «الشعر حديث

حضرات المترجمين أنفسهم أو لنسمع أحكامهم فيما نكتبه عنهم، بل نكتب للحقيقة والأدب ولتصور للأجيال الآتية أخيلة معدودة من مناظر عصرنا الذي نعيش فيه بهفواته وفضائله كما خلقه الله غير مبتورة منه إصبع الشيطان» (26).

لقد تردّد المؤلف كثيرا في انتهاز المنهاج الأخير الذي ارتآه ولكنه أمّره في النهاية وسيلة مثلى لمعالجة شتى السير والترجمات، وانتقاء منتخبات النصوص إذ لا يكفي لترجمة الشاعر أو الناثر -حسب رأيه- «الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مولده ومقره وأشباه ذلك من الحقائق الجامدة» (27)، لا يكفي ذلك لأن مثل هذه الخصائص يمكن أن يشترك فيها أكثر من أديب أو شاعر على الرغم مما يمكن أن يفصل بينهم من هوة، وما يمكن أن يكتنفهم من اختلاف إذا ما طالت المقارنة بينهم الكتابة الأدبية والنوازع الفكرية والميولات الفنية والجمالية. وللتدليل على وجاعة رأيه بخصوص ما يعتبره «حقائق جامدة» يعتد بها بعضهم في «رجعتهم الأدباء يورد السنوسي التمثيل التالي «إنا كل تلك الأوساط التاريخية بعمومياتها وخصوصياتها قد تكتنف التوأمين فينشأن على طرفي نقيض أخلاقا وأدبا وحتى بنية وطبيعة» (28)، والغاية من التمثيل واضحة لا تستوجب الإيضاح فتلك «الأوليات» (29) ليست هي الغاية الأساسية «لناقد المترجم» بل إنها لا تكتسب أهميتها إلا من خلال «ربطها بتناجها في الشخص المترجم مع الاعتناء بأهم المصادقات التي اعترضته والاستهواءات التي استمأنته» (30). إنها باختصار وحسب ما يتبناه صاحب المقدمة من رأي «مادة الترجمة لا روحها» (31)، والسنوسي يبيّن - فيما يبيّن - المادة والروح معا لأن غايته -كما أسلف - ربط تلك الأوليات بتناجها. ذلك إذن هو الإشكال الأول الذي يسطره المؤلف في المقدمة، إشكال يتعلق بالتساؤل حول الكيفية المثلى التي يمكن التوسّل بها في تقديمه

النفس وترنم الغافل وآتة القلب» (42) والأديب هو ذلك الذي لا يمكن «أن يتعد عن حالته الشخصية في أدبه ومطروقاته وخطبات الضمير وهو مضغوط، وسطه البيئة التي يعيش فيها» (43). أما بالنسبة إلى مفهومه للنقد فتجده يبنى طرحاً «مستحدثاً» -في ذلك العصر- للاستناد أحمد ضيف من كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» أورد على الشكل التالي: «فالنقد في جملة لا يخرج عن نقد الكتابات (وتحليلها) ولكن النقد البياني واللغوي، والنقد المبني على القواعد النحوية والصرفية أصبح الآن غير كاف في الحكم على كبار الكتاب في مواهبهم، ولم يعد فهم الكتابات الأدبية الآن قاصراً على الحكم بدون نظر إلى الصلة التي بينها وبين الكاتب، وأحواله النفسية وتركيبه العقلية ثم إلى صلة ذلك كله بالاجتماع» (44). ومجمل كل ذلك وخلاصته: أن النقد الأدبي أصبح الآن ممتزجاً بالتاريخ العام، وبالتاريخ الخاص بنفوس الكتاب وحياتهم الشخصية» (45). ولعن السوسي في سنده لجملة هذه الآراء وتبنيته لهذه الطروحات بعل -كما سبق وأشرنا- رفضه لبقية المواقف والانحيازات التي تتولد منحصراً فيما يختص بالشعر والنقد والأدب. «أراء ومواقف عتيقة عقيمة -فيما يرى- وإن تجادل بشأنها المتجادلون والمختصم المختصمون، ثم إنه ويعرضه لجملة من المفاهيم التي يزعم جديتها ومواكبتها لتطور الحضارة والمجتمع والأدب يعلن مجاوزته للراكد والسائد يقول: «فإن الزمان قد دلت وأبتعد عن هذه المرتبة ابتعاداً شاسعاً» (46) بل ويؤكد في معرض كلامه عن مفهوم الشعر وأرباطه بقاعدة «أحسن الشعر أكذبه» أنَّ الذوق «ناب عن تلك المعالم» (47)، وهو في معالجته لمسائل الأدب لا يتنفي الثورة على أساليب النقد القديمة ومناويل الشعرية العتيقة فحسب، إنه يجتهد لطرح الحلول والبحث عن البدائل، وهو ما تعهد واضحا من خلال إحساسه بثقل المسؤولية المناطة بمهنته في سعيه إلى تأليف منتخب يؤرخ من خلاله الأدب التونسي، يصريح قائلا: «... هذا بعض ما عرض لنا في تدوين تراجم كتابنا، ولا شك أنه وحده مما يتواءم بجملة، ذو عزم، فما

بالك يمثل وقد رمى بنفسه في تيار هاته الحياة دون أن يستكمل معدات الكفاح» (48). كما يعرض إلى مجموعة من العراقيل التي اعترضت طريق تأليفه منتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» تتعلق بجمع المادة وانتقاء النصوص وتدوين التراجم وترتيب الكتاب، وصعوبة طبعه وتقسيمه إلى أجزاء تيسر دراسته وتداوله بين الأدباء والمتقنين وعموم الناس. وقد فصل المؤلف القول في الحديث عن هذه الصعوبات، وخص كلا منها بإشارة منفصلة في شكل عنوان فرعي فأورد في شأن «جمع الكتاب وانتقاء الأدب» ما يلي: «... أما مسألة الجمع فهي أصعب من خوط الفتاد إذ يكتنفها إهمال الأدباء وشغ الشعراء واستبداهم المرحه» (49)، وأكد في عنوان فرعي وسمه بـ «تعاليل الكتاب» على اهتمامه بالجمع وانصرافه إلى تكوين مادة الكتاب وتدوين التراجم «الأمر الذي استغرق فيه معظم قواه» (50). أما في ما يخص «ترتيب الكتاب» وتبويب مادته فتجده يؤكد أنه «ليس في العالم شيء يستهين به مثل مسألة تقديم الأشخاص على بعضهم» (51) لذلك فقد حاول أن يكتب «لأشخاص كل جزء على حروف (أبجد)» (52) إلا أنَّ طر هذه الغاية مصاعب ومثبطات أجملها للمؤلف في هذه العبارات: «... إلا أنَّ جمع الأدب وتأخر البعض عن الإجابة حال دون ذلك، فقدمت ما تيسر دون نظر لشيء غير الإمكان» (53). وتجده يورد تحت عنوان فرعي ثالث وسمه بـ «طبع الكتاب» أهم صعوبة يمكن أن تعرض لمن يرغب في إصدار كتاب، صعوبة هي الأخيرة في سلم ما يمكن أن يواجهه المؤلف ولكنها الأشد من حيث قدرتها على أن تعصف بالجدد كله أو أن تساهم في إخراج العمل على غير ما أريد له يقول متبرها من هذا الأمر: «طبع كتاب يستدعي أمرين أساسيين هما المادة والنق، فأما المادة فقد حالت ارتفاعات الأثمان وتقلبات الأسعار الغريبة دون انتقاء الورق اللازم بالصور حتى تصبح أقرب إلى الفوتوغرافية منها للصور الطباعية، وكذلك فقد خانتنا ورق بقية الكتاب إذ لم تمكن من اقتناء الورق الصفيح الناصع الذي كنا عازمين على إبراز الكتاب فيه ولا يخفى أن جودة

الورق من أهم المؤثرات في رونق الكتاب وتجميله» (54). ولكن رغم كل ذلك، رغم كل هذه المصاعب في جمع مادة الكتاب وما لاقاه المؤلف من تمتع الكتاب وإعمال الأدباء وشح الشعراء «وارتفاعات الأثمان وتقلبات الأسعار» في ما يخص بشأن الطباعة وأثمان الورق، فقد استعاض عن ذلك كله بالثابرة والجهد الشخصي يقول: «على أننا قد بذلنا مقابل ذلك الجهد في التعويض عن ذلك بإتقان الترتيب الطباعي والتنظيم ولا نحسب أنفسنا إلا قد قمنا بالواجب من هاته الجهة، على أننا نؤمل دائما بأن نستدرك النقص في الأجزاء التالية» (55) ليحتم في نهاية مقدمته -الجزيرة سيبا- بالتأكيد على أن رغبته تتمثل في أن يكون كتابه «في ستة أجزاء منقسمة إلى قسمين عظم، وشر...» (56)، ولكن جملة العراقيل التي سبقت أن بسطها حالت دون رغبته تلك، لذلك فقد رُحِحَ ختمال إصدار بعض الأجزاء التي تعني بالشر قبل إتمامه القسم الشعري إذ اقتضت الظروف ذلك» (57). كما وعد بمضيّ اللزوب في سبيل إصدار بقية الأجزاء، يقول: «هنا أناس يحاولون إصدار بقية أجزاء الكتاب في مدة وجيزة» (58) وقد أورد كل ذلك تحت عنوان جزئي خامس، وبسمه: «أجزاء الكتاب» وهو ما أنهى به مقدمته.

II - مصنف السنوسي بين مسعى التحقيب وواقع التوثيق :

إنه هاتين المقدمتين (59) شرع المؤلف في التاريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر، وقد قسم كتابه إلى جزئين اختص كل منهما بـ «القسم الشعري» حسب عبارته الواردة في نهاية مقدمته وقد اتبع في ذلك خطأ واضحا اعتمدته في الجزء الأول -وكانما اكتشف نجاته- فواصل على ذات منواله في الجزء الثاني من الكتاب، وهذا المنهج الذي اعتمده يتمثل في انتخاب جملة من الشعراء (يعتقد المؤلف في تمثيلهم للشعر التونسي في تلك الحقبة) ثم الترجمة لهم بتقديم نبذة

عن تاريخ الولادة ومكانها والبيئة التي عاش فيها المترجم له و«المهن» أو «الوظائف» التي تقلدها وتقلب فيها، ثم الانتقال بعد ذلك إلى استقصاء «خصائصه الشعرية» ومميزاته الفنية في باب المنظوم التي تميزه عن غيره من الشعراء. ثم ختم كل ذلك بانتخاب جملة من النصوص الشعرية التي يعتقد في جدواها للتعبير عن جملة القضايا أو الاتجاهات الشعري والفني للشخص المترجم له.

وجملة الأسئلة التي يمكن أن تطرح نفسها بإلحاح -ههنا- هو هل أن هذه الترجمات للشعراء المنتخبة نصوصهم قد حافظت على ذات التمشي والخصائص التي أشرنا إليها، بمعنى أنه قد وقعت ترجمتهم بذات المقاييس دوماً إطناب في «الإرشادة» بخصائص هذا الشاعر والتفاسي عن مميزات ذلك أو التوسع والإلمام بملابسات حياق هذا الأديب والاكتمال بالإيحاء والإشارة «البرقية» السريعة في ما يخص غيره؟ لم ماذا عن النصوص؟ هل نال الشعراء المنتخبة نصوصهم ذات الحيز من المتن، بمعنى هل أن عدداً من النصوص المنتخبة لكل شاعر يكافئ عدد النصوص المنتخبة لغيره ويقاربه أم أن ذات العوامل التي تحكمتم في الترجمة قد انتقلت «عدوها» إلى النصوص فكان ذلك التفاوت والتناقص؟ ثم -وهذا أكيد- هل وفق السنوسي في مسعاه لتحقيب أطوار الشعر التونسي ورصد تحولاته الكبرى؟ أم أن مصنفه لا يخرج عن دائرة التوثيق لجملة من النصوص والترجمة لعدد من أعلام الشعر في الثلث الأول من القرن العشرين؟

إن هذه الأسئلة وغيرها كثير مما يمكن أن نستنتج وغيب عنه من خلال هذين الجدولين التفصيليين التاليين اللذين أثبتنا فيهما أسماء الشعراء وبعض خصائص الترجمة المسندة لهم وعدد صفحاتها، كما أثبتنا عدد النصوص المنتخبة لكل شاعر وعدد الصفحات الجملي المخصص له من جملة المتن، وهما على طول المعطيات الواردة من خلالهما كفيلاً بالوصول إلى جملة من النتائج والمقررات التي ستحاول إجمالها بعد إيرادها.

قراءة احصائية لمنتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر»
أ - الجدول عدد 1: خاص بالجزء الأول من الكتاب الصادر سنة 1927
ملاحظة: (يحتوي هذا الجزء على مقدمة محمد البهلي التّال ومقدمة زين العابدين السنوسي)

عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص	عدد صفحات النصوص الجملي	عدد النصوص للمنتخب له	عدد صفحات الترجمة	تأليق الترجمة	بعض ما أورده المؤلف في الترجمة	الشعراء المترجم لهم مرتين حسب ورودهم
15	12	6	3	- اطّبق المؤلف في ترجمته وخصوصا في ما تعلق بالتماته العائلي ونشاطه السياسي وعزله عن وطنه... إلخ - - إن تواتر مثل هذه العاوين الجريئة في نصّ الترجمة بالإضافة إلى طول الترجمة -عموما- إذا ما قارناها بغيرها كعمل رائدة ابتداء ساحات وتساؤله في أن	- «نشأ وسط البلاط التونسي وترعرع في الترف والنعيم، وإتقان الأساليب «الرسمية» في المجاملة والعظمة» أورد المؤلف جملة من العناوين الفرعية ضمنها نصّ الترجمة وجاءت على النحو التالي: * سخرته وتهكمه * سياسته في شعره * هيامه الأدبي * نفسه في إلقائه	1 - محمد الشاذلي غزندار
32	26	13	6	- ترجمة الشاعر منتفيا إذا ظا قورنك يلحظه خزباوا ولذا ما حفظت منها تلك المعطيات من بعض قصائده وهي مقطعات أطول من أن ترد في ترجمة شاعر. - لم يتوسع المؤلف في دراسة ما أورده تحت عنوان «فكرته» واكتفى ببعض الملاحظات السريعة مدعما بشواهد من شعر الشاعر.	(ولا شك أن لطيفه الهدوء ومظاهر الطمأنينة والجلال التي يروض عليها زعماء المتصوفين أنفسهم أثرا بيّنا في لطافة أدبه الذي يتغلغل في نفس القارئ وعلا عليه مشاعره) - اكتفى بإيراد عنوان فرعي واحد في ترجمته هو التالي: «فكرته»	2 - أبو الحسن بن شعبان
22	18	12	4	- ركز المؤلف على بعض الخصائص في شعر الجزيري «كمناعة الأسلوب» وتختصر الألفاظ مع ميله إلى السخرية والفكاهة كما ركز على بعض أنشطة الموازية لنشاطه الشعري كاختصاصه في الكتابة الصحفية وقيامه بوظيفة الملقن لجمعية (الشهامة العربية) التمثيلية.	- «رجل يجمع في شخصه بين النشاط وحبّ الأدب مع مزاج عصبي حاد يجعل لكتائبه تأثيرا عصيفا في نفوس قرائه... على أنه أميل إلى الفكاهة فاختص بتحرير «المضحك»، وكتب في «جحا»، مدة طويلة».	3 - حسن الجزيري

				<p>- وفي 3 جمادى الثاني 1339 - 12 - 2 - 1921 أصدر جريدته (النديم) أدبية فكاهية فأظهر نشاطا هائلا في إدارتها وسجّهرودا عتيذا لتنظيم برورها، فهو محرّر جميع فصولها، ومدير أعمالها كلها والقائم بجميع شؤونها</p>	
4 - سعيد أبو بكر		8	17	26	34
				<p>- وهو يظن (هكذا) من لا يخضع لمعظم المدرسيات الأدبية التي يقدسها غيره، ويمنّ عزّذ في قنونه وشبابه على قيود الآباء وطرائق الأجداد لسخر من حدودهما وتجاوز تخومهما لا عن تقليد للتبار الجليلد ولا عن مسابقة لتأبغ بل لأنها تضاهيه ولا يريد أن يعرفها فضلا على أن يتعرف بها.</p> <p>- يمتاز أدبه بالجلّة والطرافة فهو جليلد في قوافيه، جليلد في روحه</p>	
5 - صالح النيفر		3	7	11	14
				<p>- ... فقد قال الشعر قبل أن يلتحق بالجامع سنة 1335، ثم شارك في جمعية الجامعة الزيتونية حيث تفرّغ على الأدب الزاقي في اجتماعاتها الدورية</p> <p>- لا يتصور صاحبنا إصلاحا اجتماعيا ولا حركة سياسية ولا نهضة ولا حرية إلا عن طريق الدين.</p>	
6 - محمد الفايز		3	12	13	16
				<p>- وعلى ذلك فهو شاعر ألم أكثر مما هو شاعر مسعدة وفأل، بل نحن إذا تعمقنا ربما لحفظنا أن الروح الأدبية في جميع بلاد الفيروان لها جنوح ظاهر إلى وصف الشقاء وعمله وتحليل اليأس وتكاته</p> <p>- «أما رقة أدبه وهذوؤه السلس فهو مظهر من مظاهر دماثة أخلاقه».</p>	
				<p>- ركّز المترجم على دراسة البيئة التي نشأ فيها الشاعر وأثرها في تكوينه: مطالعته الأولى موهبة الأدبية تحصيله العلمي ثم انتقل بعد ذلك إلى دراسة خصائصه الأدبية.</p> <p>- لم يتعمق المترجم في تسليط الضوء على خصوصية المواضيع والأسلوب في نصوص محمد الفايز وكل ما أورده في هذا السياق هو مجرد إشارات سطحية.</p>	

32	24	14	8	<p>قسم المترجم الترجمة إلى قسمين:</p> <p>*أول معنى بنشأة المترجم له وأخلاقه.</p> <p>* ثان: بأدبه</p> <p>- لقد استفاد المترجم في الحديث عن القسمين، وهو ما يستلزم جملة من التساؤلات عن سر اختصار بعض الترجمات السابقة.</p>	<p>- «وقد ولع بالشعر والأدب خصوصاً شعر (جميل صدقي الزهاوي) العراقي فكان يبحث عن شعره في الجرائد والمجلات الشرقية حتى انقطع شعره عليه وتبعه نوباً جعيلاً في الشعر السهل المتع.»</p> <p>- «يتميز أدب الصليبي بالسهولة والبساطة على ما في حماسياته من إحساس فياض وروح وطنية ملتفة لا تعرف سلطة ولا تشخص إلا للحق الصراح وأبدع ما يقول النفساني الطاعية...».</p>	7 - الهادي المدني
9	6	6	3	<p>- قسم المؤلف الترجمة إلى قسمين.</p> <p>- أول معنى بنشأة المترجم له وأطوار حياته العلمية وثان بأدبه.</p> <p>- لم يستغض المترجم في الحديث عن القسمين شأن الترجمة السابقة وقد جاءت كاملة. الترجمة في ثلاث صفحات.</p>	<p>- «يحب الأدب ولكنه يكره التحليل والاطشاب وجميع مقالاته أشبه بذكرات علمية منها بالمفالات»</p> <p>- «أعلى أن شعره لا يخلو من روح شعرية حسنة وإذا كان ينكر ذلك على نفسه».</p>	8 - محمد المكي بن حبيب
50	43	27	7	<p>- «رغم ما صرح به المؤلف من تقديم موقفة جميلة بالمترجم له، فقد أحاول الاستفادة من ترجمته والتوسع فيها»</p> <p>- خصص المؤلف كامل الترجمة تقريباً - للإحاطة بالخصائص الفنية في شعر الشامي، ولم يركز على نشأته وظروفها إلا من خلال أسطر قليلة وردت في حاشيتها</p>	<p>- «لا أعرف عن الرجل شيئاً شخصياً حتى يمكنني أن أدرس ماضيه ومعالم روح الغريب المتمرد لثقت أعمقه إلا لأمماً ولم أقابل إلا ظاهرات تكاد تكون (رسمية) تمرقنا فيها به وتسمعنا فيها أدبه وكان فيها خجولاً خافت الصوت حتى إذا سمعنا ما سمعنا كبر الفتي في أعيننا وولينا منه جباراً من حيازة الأدب العتيق»</p> <p>- «أما صاحبنا فقد امتلك ماضية الحبال والمواضيع الماسية لروح العصر دون أن تغلظه اللهجة الأجنبية أو تفسد عليه المطالعة الغربية ذوقه الغنائي».</p>	9 - أبو القاسم الشامي
19	16	7	3	<p>- ركز المترجم على امتداد صفحتين على نشأة الشاعر وأجله ومراحل التعليم.</p> <p>- لم يشر المترجم مجرد الإشارة إلى شعر الشاعر واكتفى بإيراد بعض عناوين كتبه التي تختص بمجالات أدبية أخرى.</p>	<p>- «ولد الشيخ أحمد خير الدين سنة 1334هـ بالعاصمة التونسية متسللاً من عائلة كرجية...»</p> <p>- «وقد ألف الكتب التالية:</p> <ul style="list-style-type: none"> • الجمهورية في الإسلام (كتاب اجتماعي) • المواقف والعواطف (أدب) • الغرام الصادق (رواية طبع منذ عامين)». 	10 - أحمد خير الدين

15	7	5	8	<p>- هي من الترجمات للمستفيضة - نسيا- مقارنة ببعض الترجمات - السابقة (ترجمة أحمد خير الدين مثلا) - محمد مناشو هو أستاذ زين العابدين السنوسي، كما أكد المؤلف في ترجمته فهل لهذه العلاقة بينهما من أثر أو بعض أثر في الاستفادة في الترجمة له خاصة وأنه لم يشر إلى خصائص شعره.</p>	11 - محمد مناشو	<p>- ... وكان ميّالا إلى الأدب والبحوث الاجتماعية، فكتب كثيرا ونشرت له الصحف القصائد البديعة ففاح ذكره وانتشر عرفه رغم تخفيه وميله إلى الانزواء... - عرفنا الأستاذ أيام كنا ننتي ركبتنا على حصير المعهد الزيتوني لتلقى العلم فكان أستاذنا الذي نجد منه أخلاق المرشد أكثر من أخلاق المعلم فنميل إليه... - ... ومنذ ذلك الحين امتد قلبه للصحف فكتب في أهم الجرائد التونسية مثل (التقدم والرشدية والمعارف والمبشر والوزير ومرشد الأمة والزهرة والنهضة وصدى الساحل والإتحاد). - ولعل نبوغه في الخطابة اليوم أعظم ما اعتاض به عن تفوقه القديم في صياغة الأدب وقرض الشعر... - «والتحق بالجامع الأعظم بعد أن عني به والده مدة لا تنفي عشرة سنة السالفة ولقحه ببادئ الدين والتربية والقراءة». - - ... وكانت الضيفة العمومية والغرض الظاهر الذي ينشئ قصائده إنما هو العلم والعلماء حسب السنة المتبعة بين أبناء الجامع... - «والترجم الترجمات إلى قسمين. - أول اهتمام الناشئة والتحصيل العلمي - وثان ركّز على خصائص الأدب - فضل المؤلف القول في بعض خصائص الشعر عند المترجم له - رغم أن الترجمة جاءت جدّ مقتضية (تمتد على صحتين).</p>
17	12	7	5	<p>- اهتم المؤلف بـ «هوية» الخطابة التي ميزت المترجم له استغاض في الحديث عنها، كما لم يحل مع شعر الشعراء.</p>	12 - سالم الأكودي	
10	8	6	2	<p>قسم المترجم الترجمات إلى قسمين. - أول اهتمام الناشئة والتحصيل العلمي - وثان ركّز على خصائص الأدب - فضل المؤلف القول في بعض خصائص الشعر عند المترجم له - رغم أن الترجمة جاءت جدّ مقتضية (تمتد على صحتين).</p>	13 - علي النيفر	

ب - الجدول الثاني: يخص الجزء الثاني من الكتاب الصادر عن مطبعة العرب، تونس 1928.

ملاحظة: الجزء الثاني من منتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» لا يحتوي على مقدمة «تمهيدية»، مثلما هو الشأن بالنسبة للجزء الأول من الكتاب وكأن التاريخ للأدب قد استوى «علما» والمنهج في ذلك لا يستوجب مثل تلك المداخل النظرية ولعل عذر المؤلف أنه قد أورد الجزئين في مجلد واحد فاكتمل بمقدمة أولى حصص بها جزء الكتاب الأول. ولكن سبب إيرادنا للملاحظة هو الاختلاف في تاريخ طبع الجزئين الأول كان سنة 1927 والثاني بعد سنة كاملة من نشر الجزء الأول (1928) وهو ما يستوجب -في اعتقادنا- مراجعة بعض الآراء النظرية الواردة في الجزء الأول وتعديلها أو ربما معاودة تقريرها وتلك سنة دأب عليها المؤلفون في هذا المجال والمؤلف في حزبه الثاني واكتفى مباشرة الموضوع: ساق ترجمة الشعراء ثم أورد النصوص.

عدد الصفحات المترجمة مع عدد الصفحات النص	عدد الصفحات النص	عدد الصفحات المترجمة	عدد الصفحات المترجمة	تعليق للترجمة	بعض ما أورد المؤلف في الترجمة	الشعراء المترجم لهم مربيين حسب ورودهم
18	13	14	5	ركز المؤلف على أهم خصائص النشأة كما اهتم بالأسس بعض الجوانب النفسية والأخلاقية التي تميز الشاعر. - أورد المؤلف في ترجمته بعض الخصائص الفنية التي نحص شعر الشعر وقد استقى ذلك من بعض نماذج الشعرية كقصيدة «البري» المصطلح وقصيدته «هند وأليس»	- ... فتشأ... في محيط البذخ والكبرياء ومظاهر العناية والتجمل ومما في يسر لا شفاء فيه وقد مال إلى الأدب فدرج فيه على ما أحب - وعلى قصر معاشرتنا لحصرة المترجم يمكننا أن نقول إن روح الانكماش التي يسير عليها في جميع أحواله ليست جلية فيه، بل لا بد أن تكون هناك وقائع غريبة ومصادفات شاذة دحرجته إليها... - ولد مترجما في بيت كد وعمل بمدينة القيروان... وقد نشرت له أهم الصحف الوطنية قصائد بديعة وأواخر مدة دراسته كما أنه كان محررا بجريدة (القيروان) - «وهكذا تراه في أدبه دأب الحماس السوداني حتى لتكاد تحسبه ألبسا من كل إصلاح ويكاد يمثل في عصفه ذاك دور المتقم من هذا الجيل الفضال».	1 - مصطفى آغا
40	37	48	3	- قسّم الترجمة إلى قسمين: * أول يختص بالنشأة وقد جاء موجزا * وثان يختص بالأدب - أورد المؤلف في الترجمة بعض نماذج من شعر الشاعر التي يمكن أن تساعد على غل انتباهه الفني والفكري	- «ولد مترجما في بيت كد وعمل بمدينة القيروان... وقد نشرت له أهم الصحف الوطنية قصائد بديعة وأواخر مدة دراسته كما أنه كان محررا بجريدة (القيروان) - «وهكذا تراه في أدبه دأب الحماس السوداني حتى لتكاد تحسبه ألبسا من كل إصلاح ويكاد يمثل في عصفه ذاك دور المتقم من هذا الجيل الفضال».	2 - محمد بوشريّة

3 -	محمود بورقية	- «... وهاهو حتى كتابة هذه الأسطر لم يجتز عقبة 18 ربيعاً من حياته مع أن في شاعريته ما يطرب الكبار وتمجيبهم» - وهو أصغر من يترجمهم في هذا الكتاب، ومع ذلك ليس أقلهم قيمة أدبية ورقة عاطفة...»	1	6	7	8	-وردت الترجمة جدّ مقتضية (صفحة واحدة) -لم يشر المؤلف إلى أية خاصية تميز شعر الشاعر
4 -	إبراهيم بن شعبان	- «... وهكذا رقت الشيخ إبراهيم بعد أن تقدم إلى الامتحان النهائي فانتقطع عن العلم واحترف التجارة» - «وكان قد ألف رواية بسط بها مواقف الاعتصاب أسماها (قطائع المقامرة)، إلا أن الحكومة تفرغست في إظهارها إذ ذلك فأصدر كتاب (اللواء) الذي بسط فيه للمموم حقائق الدين...»	4	6	6	10	-ركز المؤلف على النشأة وبعض ملامح من النشاط السياسي للشاعر. - أشار المترجم إلى بعض المؤلفات الأخرى التي كتبها المترجم له ولم يشر البتة إلى بعض خصائصه في مجال الشعر
5 -	الطاهر الحداد	- «نشأ في وسط شريف لا يعرف العيش إلا من بينه» - «في معاني صديقنا الحداد ما يغنيه عن الديباجة وهو غير مكتر من النظم... ولا غرو فهو صاحب كتاب العمال والحركة النقابية»	1	12	18	19	-تم الترجمة إلى قسمين: * النشأ * الأدب وفد ورد كلاهما مقتضبا -الترجمة جدّ مقتضية وهو ما يطرح أكثر من تساؤل عند مقارنتها بغيرها من الترجمات.
6 -	عمر النيفر	- «... وليس لنا بالشيخ اختلاط كاف حتى نبحت -كما نريد- أخلاقه وأدبه» - «ولكننا نعرف عنه حب الأدب ورغبة التطوّر المناسب»	1	6	9	10	- الترجمة جدّ مقتضية ولعل السبب في ذلك هو عدم معرفة السوسي الكافية بشخص المترجم له، وهو ما حاول تأكيده في نص الترجمة. - أهمل الإشارة إلى خصائص الشعر واكتفى بإيراد بعض الكلمات العامة ومنها معرفته حب الشاعر للأدب ورغبته في تطويره.

7 -	ابراهيم بورقة	«... كان معروفا بمحاكماته ولحاجته في محو، حتى عرف بالشود، وهذا الطرد من المعهد...» «وقد عرفنا أنه يصعد تأليف (معجم الرجال الثوريين)، وهو عمل شاق لفرد به.»	2	4	4	6	- ترجمة جده مقتضية تركزت على النشأة ومراحل التعليم وبعض الأنشطة الأدبية الموازية لشعر الشاعر. - توسع في الإشارة إلى بعض جهود الشاعر في مجالات البحث والصحافة ولم يشر إلى شعره أيما إشارة.
8 -	محمد بن جعفر	«كان معاصرا لنا في الدراسة بالكلية الزيتونية» «لا نكاد نظفر لحضرته بغير الغزليات الرقيقة وهو فيها إنما ينهيب الجمال لداته...»	1	9	15	16	- ترجمة مقتضية جدا قسمها إلى قسمين كل قسم لا يكاد يتجاوز بضعة أسطر * النشأة * الأدب - لم يتجاوز المؤلف الثلاثة أسطر - أو أقل - في حديثه عن شعر الشاعر.

الاستنتاجات :

التيفر وعمر النيفر وإبراهيم بورقة ومحمد بن جعفر، وهو ما أثار إلما بنحسب على كم النصوص المنتخبة لكل شاعر. هذا خلال نظرة فاحصة لقائمة النصوص نلاحظ بيسر مبلغ التفاوت بين عددها المنتخب لكل شاعر فتفاوتا بتأرجح بين وفرة تجلب الانتباه وتثير عديد الأسئلة وقلة لافتة وداعية للاستفهام أيضا، وتمثيلنا على ذلك نقتطفه مما جاء في الجدولين السابقين. ففي الجدول الأول نجد أن السنوسي قد انتخب لأبي القاسم الشابي (27 نصا) في مقابل انتخاته خمسة (5 نصوص) لمحمد مناشو وستة نصوص لمحمد المكي بن حسين وسبعة نصوص لصالح النيفر وقد بلغ التفاوت حده في الجزء الثاني من «التخير» عندما انتخب لمحمد بورشبية (48 نصا) في مقابل أربعة (4 نصوص) لإبراهيم بورقة وستة (6 نصوص) لإبراهيم بن شعبان، فهل من سر وراء هذا التفاوت الحاصل بين عدد النصوص المنتخبة للشعراء؟

لعله بإمكاننا أن نكتشف ذلك السر في ما يتعلق بأبي القاسم الشابي، فنقول نجوز إن زين العابدين السنوسي قد تعلق «بحده» و «طبيعته النقدية» إلى تمرد تلك

إن جملة المعطيات المتوافرة في الجدولين السابقين تثير أكثر من استفهام حول عيار اختيار الشعراء (60) وترتيبهم (61) وعدد النصوص المنتخبة لهم وعدد صفحاتها، والاستفهام يطال -فيما نعتقد- تلك «المختصرات» التي قدموا بها التي تمتد على مدى صفحات عديدة في بعض الأحيان (62) لتقتصر على حيز لا يتجاوز الأسطر القليلة في أحيان أخرى (63). وهو مما أثر على كم المعلومات المتوافرة بشأنهم، هذا ولا نقوتنا الإشارة في هذا السياق إلى أن التخير يجرميه قد ضم عددا من الأسماء الشعرية التي تتفاوت قيمتها -فنيا- في أثرها على الشعر التونسي في تلك الحقبة، إذ حوى بين دفتيه نصوصا لشعراء طبعوا الثلث الأول من القرن الفائت بطابعهم على غرار محمد الشاذلي خزندار ومصطفى آغا والمهادي المدني وحسين الجزيري وأبي القاسم الشابي، في مقابل آخرين أقل أثرا على واقع الشعر. وهذه حقيقة أقرها السنوسي في ترجمته لبعض منهم - من أمثال: صالح النيفر وسالم الأكودي وعلي

التصوص وتميزها بما يمكن أن يضفي على صاحبها لقب شاعر «بامتياز» ولكن ماذا عن نصوص أبي شربة؟ وما هو سرّ هذا العدد الكبير من النصوص المنتخبة له؟

لعل المبرر المنطقي و «المادي» الوحيد الذي يملكه بين أيدينا والذي استخلصناه من طبيعة هذه القصائد الواردة في الجزء الثاني من المتخير أن أغلبها من المقطوعات الصغيرة أو لنقل من «القصائد الشذرات» التي لا يمكن -بأية حال- أن تتجاوز الأربعة أو الخمسة أبيات (64) على عكس الشابي الذي انتخب له المؤلف جملة من القصائد الطوال (65).

تلك هي أهم الاستنتاجات، لكن بقي أن نثير جملة من ملاحظات جوهرية تؤكد وجوبها في هذا السياق وهي ملاحظات تتعلق بالمنهج الذي اعتمدته السنوسي في تأليفه منتخب «الأدب التونسي» في القرن الرابع عشر» فقارئ الكتاب يجد نفسه مدفوعاً إلى التساؤل عن بعض المفاهيم التي استند إليها واضع المتخير. فمفهومه للأدب وتاريخه مقاييس اختياره الشعراء المثلين للشعر في الثلث الأول من القرن العشرين ومنهجه في تعامله مع هؤلاء الأعلام وغير ذلك من القضايا التي تستدعي -فيما نرى- إبرازها والتعمق في دراستها هو مما يدفعنا إلى تقديم ما يلي:

- إنّ عمل السنوسي يمكن اعتباره عملاً توثيقياً بالدرجة الأولى- فيه عرّف بأهم الشعراء في الثلث الأول من القرن العشرين، ووسط نصوصهم وهو عمل ليس باليسير. فليس من الهين أن يتعقب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود وهو مما يؤكد حاجة البعد التوثيقي للكتاب إذ قدّم المؤلف صورة «واضحة» عن واقع الشعر في تلك الحقبة، خاصة وقد أربى عدد الشعراء الذين ترجم لهم وقدّم نصوصهم في الجزء الأول والثاني من منتخبه على (21 شاعراً) (66).

- إنّ جماعة هذا «البعد التوثيقي» لا تنفي وجود أكثر من خلل في هذا «التوثيق»، وهو ما نحلى من خلال المقارنات السابقة فيما يخص بدواعي اختيار الشعراء وغمايز مختصرات الترجمة وعدد النصوص المنتخبة. . .

- إنّ مسألة «النقص» هي مما تزرع به مؤلفات تاريخ

الأدب ولكنها جدّ لافتة في عمل زين العابدين السنوسي (هذا إذا اعتبرنا أن متخيره يندرج في إطار مؤلفات «تاريخ الأدب») خاصة والنقص في الكتاب هو مما لا يمكن أن نوجز فيه بالملاحظة السريعة والإيماء العجلي.

- إن مسألة التأريخ للأدب وتحقيق حقيقه مسألة دقيقة وشائكة (67) وتبدو في متخير السنوسي واضحة وتكفي -هنا- الإشارة إلى طريقة ترجمته لشعراء الثلث الأول من القرن العشرين وتتمثل هذه الطريقة -كما أسلفنا الذكر- في:

• الاختصار في محاولته تحقيق الأدب التونسي على التحديد الزمني الذي يعرّف بعصر الأديب والمراحل التي مرّ بها في حياته وما توالى عليه من فترات مع انتخاب جملة من نصوصه الشعرية.

• التفولات «الكمي» و «النوعي» بين الترجمات

• التفاوت بين عدد النصوص المنتخبة لكل شاعر

وخلاصة كل ذلك أنّ المنهج الذي اعتمدته المؤلف في بناء منتخبه هو ما ينأى بالكتاب عن دائرة تاريخ الأدب ويخرج به عن نطاق تحقيق أطواره ومراحله (ذلك هو المسعى الأساسي الذي هدف إليه السنوسي من خلال مؤلفه)، ليقرّبه من كتب التراجم إذ أنّه -وهذا اعتقادنا بعد دراسة مستفيضة- يخالف كتب تاريخ الأدب ويحيد عن منهجها (باستثناء تلك المقدمة التي مهد بها الجزء الأول من الكتاب) وهو مما يجعله إلى خاتمة الانطباعية والتوثيقية أقرب، إذ يقتصر إلى كل بعد تحليلي تقييمي وتأليفي.

خاتمة :

لقد كان الغرض الأساسي من هذه القراءة لمنتخب «الأدب التونسي» في القرن الرابع عشر» الإشارة إلى قضية جدّ مهمة وهي قضية تأريخ الأدب -ونعني به التأريخ للأدب ونقله- فهذا «النشاط» كان ولا يزال من أهم الوسائل لتوضيح المؤثرات التي توالى وأثرت في عقلية

عن نطاق هذه المساهمة والفعالية فالعمل ليس باليسر، فليس من الهين أن يتعقب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود، كما أن جملة النقص التي يمكن أن تشوب المحاولة لا يمكن أن تحجب -بأية حال- قيمة تلك الخصائص المرافقة لها، خصوصاً الاستكشاف والريادة في مجال تاريخ الأدب التونسي منطلقة بدايات القرن العشرين ونهايته الثلث الأول منه.

الأمة وثبتت في ذاكرتها، وتوضيح الآثار التي تركتها هي في غيرها من الشعوب. كما أنه -أي تاريخ الأدب- أداة للتعريف بشخصياتها وأعلامها وعبارتها ومبدعيها، وهو -وفقاً لهذا التصور- فعالية ضبط وتنسيق إبداعي وفكري للآداء الثقافي عموماً ثم إنه -من حيث وظيفته- مساهمة جد ناجعة في عملية صنع وعي عام ونهوض قيمي وتذوق جمالي... ومحاولة زين المعابد السنوسية لم تخرج

المصادر والمراجع

- (1) أنظر: حسين الواد: «في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج» دار المعرفة للنشر، تونس، 1980
- (2) والده هو: محمد السنوسي (1848-1898)، مؤلف كتاب «مجمع الدواوين التونسية
- (3) للوقوف على قيمة الجهود التي بذلها السنوسي في خدمة الأدب التونسي، انظر ما يورده جعفر ماجد في قول له يصف هذه المحلة: «هي سيدة المحلات في ذلك العهد مشر الجبل وحاملة مشعل النهضة الأدبية فقد استطاعت بأعدادها اتسعة والسن أن تفتح خمسين في الأدب اشان وكان لها الفصل في الكشف عن بعضهم والتعريف به للجمهور مثل أبي القاسم الشابي وسيدت حركة التجديد فأيدت الطاهر الحداد في دعوته إلى تحرير المرأة من حلال كتبه الخطير أفرأتها في الشعر والمجتمع، والشابي الذي دعا في محاضراته «الخيال الشعري عند العرب» إلى حلز أدب جديد وبعدم بآراء في الأدب العربي أثارت حفيظة المحافظين وبلغهم من أن «العالم الأدبي» كلف تشبه مجده «لرسالة» للرب، حتى في الإحراج والحجج فقد كانت لها مبادرات في مجال الشغل عملياً أقرب إلى محبة «أول» في محاولاتها التجديدية... مزيد التفصيل راجع فصل «الأدب التونسي فيما بين الحربين» لوارد صم كتاب «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر» مطبعة بيت الحكمة قرطاج تونس 1993 ص 41-42
- (4) م، س، ص 41.
- (5) من ذلك المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من ديوان الشاذلي خزندار والتي وسمها بـ «تكون الأدب العربي ووجوب تطوره» لمزيد التدقيق انظر محمد الشاذلي خزندار «الديوان» ج 1، طبعة، مطبعة دار العرب تونس، 1923 وقد علق أحد القاد على شاهد أوردته من هذه المقدمة بقوله: «من مقدمة خطيرة لم يهتم بها الدارسون كتبها السنوسي لديوان خزندار راجع كتاب حمادي صمود من تجليات الخطاب الأدبي قضايا تطبيقية دار قرطاج» تونس 1999 ص 31، هامش عدد 3
- (6) الأدب التونسي فيما بين الحربين، لجعفر ماجد راجع «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر» طبعة بيت الحكمة قرطاج تونس 1993 ص 43
- (7) م، د، ص 41.
- (8) زين المعابد السنوسي: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» مطبعة العرب تونس 1927 ج 1 ص 3.
- (9) الكتاب يحتوي على مقدمتين الأولى لحمد الهلي النبال وتقتد على ست صفحات والثانية تحت عنوان مقدمة الكتاب لصاحبها زين المعابد السنوسي
- (10) تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أننا لن نتعمق في قراءة هذه المقدمة الأولى لأن التعمق قد يخرج بنا عن إطار هذه القراءة
- (11) هذا العنوان مخالف للمعنوان الأصلي الذي وضعه السنوسي ولكن المقدم سمى إلى إعادة تركيب العنوان
- (12) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ص 6

- (13) م، ن، ص، ن
(14) م، ن، ص، ن
(15) لنا في مقدمتي «تاريخ الأدب العربي» لرحب بلاشير وكارل بروكلمان مثالان دالان على أهمية الأطر النظرية في مصنفات تاريخ الأدب
(16) م، ن، ص، ص، 10-11
(17) م، ن، ص، 11
(18) م، ن، ص، 14
(19) م، ن، ص، ن
(20) م، ن، ص، ن
(21) م، ن، ص، 14
(22) م، ن، ص، ن
(23) م، ن، ص، ن
(24) م، ن، ص، 15
(25) م، ن، ص، 15
(26) م، ن، ص، 16
(27) م، ن، ص، 14
(28) م، ن، ص، ن
(29) العبارة للسوسي أوردها في «مقدمته والنصود بها (للولد الفر والمهنة الخ) (وأشبه ذلك ونظائره مما يترجم به للأدباء عادة
(30) م، ن، ص، 14-15
(31) م، ن، ص، 14
(32) العبارة للسوسي، أوردها في «مقدمة الكتاب»، ص، 12
(33) م، ن، ص، 12
(34) م، ن، ص، 14
(35) م، ن، ص، 16
(36) م، ن، ص، ن
(37) م، ن، ص، 17
لقد فضل السوسي القول في هذه الظاهرة ضمن هامش أورده. وقد ارتأينا سعيًا إلى التوضيح نقله على صورته، يقول «نذكر من ذلك أننا كنا نشرنا قصيدة في وصف الربيع والإشادة بغيراته (هكذا)، للسيد في التقويم الاجتماعي لسنة 1945، فما راعنا إلا أنه كتب على صفحات بعض الصحف بغيراً من إرادة النشر لتلك القطعة مع أنه لم يصبح بعد موطفاً رسمياً في الحكومة، بل لا زال في أثناء مدة التطوع لدى العدلية التونسية، وقد آتينا تصديق هذا التعليق لأنكاره ذلك، ولكن تقويم أخيه صدر إثر تقويمنا دون أن يكون له ذكر فيه أنَّ جميع التقاويم السالفة كانت مسرحاً لنشر قصائده العذبة، على أننا لا نلومه شخصياً على ذلك التصرف، فإن اللوم واقع على من روج هاته الأصايل المشؤومة، وحرّى بالحكومة أن تملن بقانون الموطنين حتى يكون الإنسان على بينة من حقوقه وواجباته فلا يُصنَّع على الآله حقوقاً لا يملكها شخصياً «يزيد التدقيق راجع: «مقدمة الكتاب»، صفحة 17، هامش عدد 1
(38) يورد السوسي ما يلي «أضف إلى ذلك وهما لا يزال يسود أساطنا قبيح هذا الشعب فقرا في الرجال ويزيد المستعبدن تفهقرا في الفكرة والرائ...» راجع، م، ص، 16
(39) م، ن، ص، 15
(40) م، ن، ص، 14
(41) م، ن، ص، 12
(42) م، ن، ص، ن
(43) م، ن، ص، ن

- 44 م، ن، ص 12
45 م، ن، ص 1
46 م، ن، ص 17
47 م، ن، ص 1
48 م، ن، ص 17-18
49 م، ن، ص 18
50 م، ن، ص 19
51 م، ن، ص 1
52 م، ن، ص 1
53 م، ن، ص 1
54 م، ن، ص 1
55 م، ن، ص 1
56 م، ن، ص 19-20
57 م، ن، ص 20

58 العبارة للسوسي اقتطعت من المقدمة، ص 20

59 نقصد بهما : مقدمة محمد البهلي التال ومقدمة السنوسي

60 لم يقدم المؤلف مبرراً لاختياره الشعراء، رغم تلذذه بكونه يضع «منتخبا» يجمع فيه لذائقته الشخصية يقول في ص 17 من الجزء الأول: «لعل أهون ما حملنا في تأليف كتابنا انتقاء ما نشر، هذا وقد اعترف المؤلف في عديد المواضع بعدم معرفته بالشاعر وشعره يقول: «ترجمته لعمر اليفر: «وليس لنا بالشيع اختلاف كاف حتى سمعت كذا بريد «حلاقة» لمريد. سمعت راجع الجزء الثاني، ص 129

61 بيور السنوسي «لا مصعب» لريب الذي توجه لإدراج الشعراء في منجزه «القول الثاني: «حاولت أن أرتب أشخاص كل جزء على حروف (أ، ب، ج، د، هـ، ز، ح، ط، ي) جمع الأدب والبحر المعص عن الإجابة حال دون ذلك فقدمت من تيسر دون نظر لشيء غير الإمكان» وهو تيسر في قطعي نظري لأنه كان بإمكانه الانتظار حتى يجمع مادة كدبه أكمله ويمكن من «إضافة جملة من شعراء الذين تأخروا في الرد ومن ثمة ترتيبهم ترتيبا منطقيا وهذا وتزيد شكوكنا في هذا المجال إذا جعلنا أن محمد الشاذلي حزندار (وهو من الشعراء المتحفة توصيفهم) قد ساعد المؤلف في تصحيح الكتاب كله يقول السنوسي تحت لافتة (شكرا) في الصفحة الخامسة من الكتاب. «بعد طبع وتصحيح نكتب كذا والإشراف على منقحاته وجمعه» هذا وقد وردت ترجمة حزندار وأشعاره في المرنبة الأولى من الجزء الأول من الكتاب 111

62 من ذلك تلك الترجمات الواردة في جزء 1 من الكتاب والتي خصص لها كلاً من محمد الفائر الفيرواني (ص 1) وأبو الحسن بن شعبان (ص 6) وسعيد أبو بكر (ص 8) والهادي المدني (ص 8) وأبو القاسم الشابي (7 صفحات).

63 نذكر منها ترجمته في الجزء الأول ل: عمر اليفر (2 صفحات) ومحمد المكي بن شعبان (3 صفحات) وترجمته في الجزء الثاني لكل الشعراء الطاهر الحداد (صفحة واحدة) إبراهيم بورقعة (عدد 2 صفحات) محمد بن جعفر (صفحة واحدة) محمود بورقعة (صفحة واحدة) وعمر اليفر (صفحة واحدة).

64 أحصينا له في هذا المجال (24 قصيدا) مما يمكن أن يعد من الشذرات، لمريد التفضيل راجع الجزء الثاني من الأخير ص 49-89

65 من هذه القصائد نذكر «أبها الليل» «يا شعر» «أغنية الأحرار» «في سكون الليل» «جلول الحب» . . .

66 ترجم السنوسي في الجزء الأول من منجزه ل (13 شاعرا) وفي الجزء الثاني لثمانية (8 شعراء)

67 انظر في ذلك مثلا. حسين الواد «في تاريخ الأدب: معاهيم وصاهم» دار المعرفة للنشر، تونس

1980

هجرة المثير الجمالي
بين الثوابت الاصطلاحية والتحوّلات الإجرائيّة
عند علي ناصف الطرابلسي



صالح عامري

باحث، تونس

الإجرائية للمدركات البصرية. فما تزال خطوط الفكر الجمالي تسائلنا في أقصى منعطفات المؤلف المرئي. تساؤلات تستعجل فينا إمكان الجواب لعتق عبارات ثرثرة من ريقها اللفظي وتقديم التجربة من منظور التأصيل الفني لمرجعية تجدد تأثيرها الجمالي في مثيرات شعر بلسي

إن ممارسة علي ناصف الإجرائية للخط العربي تستدعين مادتها التشكيلية لإثبات طبيعة المثير الجمالي للخط العربي بعدما تم وسم مفاهيم اللوحة الخطية مغربية محض يدويونحي ويعتبر سلاسة ولااعيد. غير أن تنقلها عن معيار النسبة منحها جدارة الإنساب والتأصيل لمرجعية فكرية نسبتها الكتابة المطلقة. ذلك أن القصور الفكرى تلخف برداء هذا الخط كحلية قومية دون حد من وصل الفكر وربطه بسياق الكتابة المغربية منما يخصه ابن خلدون في المقدمة بالبيان.

١ - إسكاليات اللوحة الخطية عند علي ناصف الطرابلسي:

يمثل الخط العربي في تجربة علي ناصف الطرابلسي إشكاليه معاصرة تستحق أسئلتها التشكيلية بمسحت السوحة الخاصة مغربية الخدثه ونش مثل سؤا نصيف الحصوص المغرسة إشكالا محوريا بين الدخيل نظر، لإحلاف حاص حول النسبة المدعوة والتي تستفي موضوعيتها في البنية الخطية إلا أن مبدأ الإنساب عمق الخلاف. إذ تشعبت التسميات وإنسبت الخطوط إلى المدن كالاندلسي والفاسي والقيرواني. ذلك أن خط القندوسي عمق إشكالية هوية الخط المغربي ليفتح الجدل الفكري على تجربة الخطاط. وبناء على مناسبق ذكره لم أجد من مبرر منطقي لهوية الخط في لوحات علي ناصف غير خط الطرابلسي. ومن ثمة حدائة السؤال :



علي ناصف الطرابلسي 1948 - 2008

ليس صمت الحياة، هنا، هو الذي يقول الحقيقة. يقولها صمت الموت.

أيتها الحياة... لا يموت إلا الموت.

أدونيس

التقديم :

شغلني قبل هذه الكلمات، على نحو خاص، تقديم الفنان علي ناصف الطرابلسي، والحال أن الكلام عن الكلام صعب. كيف لي أ أقدم صرحا نهل التصميم من بهر الفز الراقدي وارتوى التشكيل من بحر قرطاج وقد يكون الأمر أكثر عسرا لما يتراهن التقديم مع التمثيل مثيراته المهاجرة بين الثوابت الاصطلاحية والتحويلات

- ماهي أبعاد التكوين الخطي التي يتقصدُها الطرابلسي بالبحث الاستطريقي؟

- وهل أنّ استدعاء التقنيات الحرفية في فضاء اللوحة الخطية متأّت من حذائَة فرصتها الضرورة الداخلية للطرابلسي أم أنّ الفضاءات التواصلية للمادة الإنشائية (الخط العربي) هي التي كوّنَت الجهاز المفاهيمي للتكوين الخطي؟ ألسنا أمام مادة تراثية حيّة تكوّنَت في حيز الفضاء التشكيلي الحديث ؟ لقد كان أكبر من الحصر... أسئلة تدافعت بالتكوّن ليدفعنا لإخراجها إلى فضاء اللوحة الخطية. مثيرات تكوّنَت إنشائيتها وفق

ثنائيات مفاهيمية: (النظام الكتابي، الزخرفي. الخط والتسيج. الخط، الشعر)- دَعَمها بالإجراء التشكيلي للمصطلح الفني.

1- الخط بهوية المنسوب والتكوين بهوية الموزون:

يقول محمد الشريفي «الخطوط الموزونة هي الخطوط التي ابتكرها الفنانون الخطاطون الذين طوّروها معتمدين على عدة من النسب التي أوجدوها تبعاً لأذواقهم وحسّهم الفني» (1) ضمن هذا الإطار تتشكل هوية اللوحة الخطية



«لا خير في عل يخرن خيلاً»



«وعذلت أهل المشق حتى ذقته
فعمجت كيف يموت من لا يعشق»



نحو حصر الحروف
و حصر في حروف ح

1-2 التكوين الخطي عند الطرابلسي تكامل بين النظام الكتابي والنظام الزخرفي:

تكامل اليهم لتشكيلية وتراسل متمماتها التكوينية في فضاء النوحة الخطية. إذ لا يمكن اليوم أن تتراسل مع منجزه الفني دون معالقة توليفية من حيث هي صناعة فنية منسوبة بالخط، منظومة بالشعر تنهض بالإجراء الإصطلاحي لمفهوم التأليف في حسن تشكيل الحروف، وبلغت أدق هي معالقة مكانية تصاهر فيها النظام الزخرفي مع النظام الكتابي. ينطلق الطرابلسي من الزخرفة المغربية يدها بالهيكل الخطي مروراً بالتركيبة لينتهي إلى التكوين إيماناً منه بأن الوحدة الزخرفية هي الجذر الأصل للكتابة العربية. لهذا تشاكلت الوحدات التكوينية في الفضاء الخطي. ومثلما يقول «عبد الملك مرناض» في إطار نظرية القراءة «عناصر متشاكلة تستجيب إلى علاقة ثنائية قائمة على تمثل هذا التشاكل في مستوياته المورفولوجية والاقايعية والنسجية والحيزية جميعاً» (3).

عند علي ناصف الطرابلسي، حيث يقوله حصر الموزون وبالأساس على نسب نهوقاً لحسن على عن أي انتساب لقاعدة مرجعية مستحددة. لا يمكن أن يكون الخطاط فضاءه بمكونات تركيبة وفق لدوق وحته الفني، ذلك ما أتى عليه الطرابلسي بالتشكيل الإجرائي. ليلغي الموضوعه اسمه مسكر في الآن نفسه نسبا خاصة بهيثب حروف امشاكسة مسكة بوزن البصري. ولعل هذا شرطاً في تكوين موزون هو اختلاف حرف الواحد في الموضع الواحد وهو مثل دافع من نظراسي على غير هيكل حرف بعد حصة احد العربي لعدد حصر العربي مسوبا إلى حصره موزونا في نشوته التكويني. وهنا يتأني الطرح الجمالي نفور شرس داغر مع مضمون المتجز الخطي. «للحرف هيئة غرافيكية، لا هيئة خطية فحسب وفق قابلية للتشكيل الحر. المنطلق والمتفقت من أي نظام في النسب» (2). قول يتأكد ثبته الاصطلاحي مع منجزاته الخطية.



كوبن غطى بالحامس المطلي والخشب الخشن

إن الحيز الفضائي في تكوينات الطرابلسي تعددت فيه الوحدات الزخرفية كالقراغ والنص الزخرفي وصورة الكتلة الخطية ومن هنا تأتي إشكالية البحث في هذه العناصر التشكيلية لتفكيك وحداتها الرامزة للوصول إلى المدلول الأكثر عمقا والمتصل بالدلالة الفنية.

هذا التعاقب الخطي بين العناصر التكوينية، تشكل وفق نظام تركيبي جامع لأشكال خطية. والتي اتخذت طابعا زخرفيا تشاكلت بنيتها النباتية مع البنية الهندسية للحروف. حروف تراصف هياكلها الخطية، تتكاتف، تتداخل لتولد نسجا إيقاعيا بصريا منسجما تتناصف أنظمتها التشكيلية بين الكتابي والزخرفي.

هذا التعاقب الخطي يدل على طبيعة العلاقة التجاورية بين الخط والزخرفة. فكلاهما يتحكم في هيكله وصياغة الحيز الفضائي وفق امرين بصريين: سرعة حركات الإدراكات الحسية للكتل الخطية المتناصبة والتناصف التركيبي بين الهياكل الخطية والوحدات الزخرفية. الحركية البصرية في الفضاء الخطي

حركية تكاثفت بنيتها البصرية بين حيزي النص الزخرفي وتوافقه البنيوي في هيكله لفضاء الخطي المرسوم والمكتوب، بين الإطار الداخلي والإطار الخارجي، بين النص والكتلة. وبذلك يتعامل الطرابلسي مع الفراغ كمكون مهيكّل للفضاء. ولعل ما قام به من تغيير بنيوي في مستوى النص يكون مدح صدى حرية حديثة جالت به شاعره لأكدته معجودة ثم بعد ذلك مجرد رميث يتكوين. بل غدا مساهم في دعم توريث التركيبة، مهيكلا للفضاء الخطي بعد أن كان دوره

مقتصرا على إحاطة اللوحة وحصرها في حيز معين وما إنزياح الإطار إلى الداخل إلا دليل على التخصيب بتقسيم الفضاء الزخرفي في مساحات هدمية مهيكلة بالنسب والتناسب هو تحقيق العلاقات الخطية. وتأليف الوحدات الزخرفية وإرتباط الوحدات (4)

ليمتد الإطار إلى القضاء الداخلي، وعليه فإن تخصيص الطرابليسي للإطار باعتباره مكوناً خطياً، أكسبه وجوداً هندسياً نوعياً من خلال التكوين المهيكل لهذه الوحدة الفنية باعتبارها متمماً تشكيمياً مقفلاً لنظام الهيئة التكوينية. وبذلك يعيد الطرابليسي دلالة الإطار في اللوحة الخطية الحديثة. ذلك أن تصميم هياكل الحروف تشكلت بنيتها بالتطعيم بين الهيئة والنسبة، إذ يتكون البنية التصميمية بتجادل الحرف والإطار والإعجام والشكل بإتباع أسلوب الترطيب.

هذه التفتحات المفاهيمية الموصولة بين الحروف تواصلت لتحياها التكوينية إلى تركيب الأسطر والتأليف بين الكتل والفراغات، وصولاً إلى التكوين التجريدي والذي تتداوب فيه أشكال الحروف وتنصهر فيه المواد الخطية المحررة في صور خطية أساسها الدوائر المتماصة. ليحاويف والخطوط المنكسرة والمتشابكة بالإضافة إلى المساحات المربعة والتي تشكلت في مهيآت زخرفية. ويتباطئ بصري يقسم الحيز إلى بنى خطية من حيث شكلها الهندسي والتي غمشت بالأماس في هيئة الحرف المغربي الموشح بالزخرفة.

2- الدلالة البلاغية للنسج وبلاغة النسج التشكيلي عند الطرابليسي :

بحسب الإيماني والروحي والهوي، ودون توريث للحرف العربي والكتابة المغربية في التشكيل المتماهي لمثل اللوحة الخطية قوياً، منح الطرابليسي منجزه البصري خصائص وسمات مغربية، جعلته يتميز عن التصنيف، ليس على التشكيل التونسي فحسب وإنما على التشكيل العربي. معطيات تراثية عربية وإسلامية أضفت الحضور في أكثر من مثير حسني، نعت أهمي استثمار الممكنات التعبيرية لحرف بوسه



تكوين خطي منسج

«الحب لا يخلو سائمه، لا يدعى الهوى ليل»

مغربي، إضافة إلى المعطيات النسيجية التي اقترنت
بخطه ككتابة تشكيلية.

كما أحضر اسجحة مصطنع «لشح» بدءاً على ما ورد
في اللغة العربية من ساس في المعنى والخلفية الجمالية
مصحاتر الخطه و إداءه على اسج لاقترب من
مسطه لكلامه شعره و«الشح صم الشيء إلى الشيء»
هذا هو الأصل (5) على حد تعبير ابن منظور (اللسان.
نسخ). ذلك أن الجاحظ يحدد: «الشعر صناعة وضرب
من النسخ» (6).

ولعل هذه التحديدات اللغوية تؤكد لنا مشروعية ربط
النسخ باللوحة الخطية. مفهوم اقتبسه الخطاط من صناعة
الشعر الموزون بالتفعيلة وحركات الإعراب ليشكله
بصناعة الخط المنسوب بالترويسة والحروف الصائفة. طرح
أسبق به الطرابلسي ميلاد كيان تشكيلي بين جماليات
الخطاط وأدبيات الشاعر ضمن رؤية جمالية تهدف إلى
استثمار كل إمكانات الصور الشعرية والخطية حسب
بنية بصرية، حيث يكون الشعر و«الخط» معداً «و
كذلك فعل حبره العراسي» به رده «حسب
كحمية عريكة»

إذا مددنا نظراً صوب مادة الكتابة يتضح لنا
أن طريقة الطرابلسي الخطاط، في تشكيل مادته،
تشبه طريقة الشاعر على أساس أن كلاهما يهدف
إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتألف
والتشاكل والتناسق في صياغة مادته. الشاعر وما
تقتضيه الصورة الشعرية من سبك للعبارة وبلاغة في
الكلام وفق تناسب لفظي بين الحروف والكلمات،
والطرابلسي عن طريق ما أحدثه من تناسب وتألف
بين الخطوط والحروف، ليشاكل المعنى بالمبنى وذلك
بمداسته للحروف بالخامات وتفكيكها وإعادة
صياغتها في بنية خطية قوامها التأليف أليته في
دفع الشاسع ولسحح بين الكتابة المتقصية الصوبه



تكوين خطي بالشماس
«رست رسم بند بند» ولاء ولاء عهد عهد»

لنصوره الفكرية والصورة الخطية للألفاظ. وتقدو الصورة اللفظية فصلا بينهما. ومثل هذا الطرح الفني ستمد شرعيته التشكك من السياق الخلدوني ومثلما يقول: «في الكتابة إنتقالا من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال. ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبدا من دليل إلى دليل، من الأدلة إلى المدلولات» (7)، لتبدو شعرية القصيدة نوعا من التشكيل المتحرر من الضوابط البلاغية، وبذلك يتوافق مبحث الطرابلسي الخطاط التشكيلي مع جماليات الكتابة. هو النص وقد أخرجه الطرابلسي من شاعرية المقاربات الذهنية ليمنحه متعة جمالية قوامها الشعرية البصرية. والتي بمفوض تصور مصصح في إقتصاره على الشعر

تدعى... من لأعمال... في حاول فيها الفنان...
... إلى ندالة الفنية عبر مشاركة...
... ركنية ونكون

بأمن يسائل عن فوز وصورتها

إن كنت لم ترها فانظر إلى القمر،
«يشاق قلبي إلى مليكة»
لو أمست قريبا ممن يطالبها.

بم مقارنة جمالية فيها يتراسل المنحوت اللغوي
من أسلوب الجناس إلى الترصيع الصوري عبر مناظر
الحروف المغرية. ذلك أنه أعطى هيكلًا جماليًا حديثًا
للخط المغربي من خلال البنية العمودية التي وسمت
مشرقة الحصة كانت بدأت بصير بسبه الأفقة التي
ميرب حبيبته مشرقة

وتمتلي شمع في نجره علي ناصف الطرابلسي،
يقف عند نتيجة مفادها أن المنجز البصري عاش حالة
بحث وتجريب طور الإنشائية، سواء على صعيد



صورة من كتابه الطرابلسي «الحياة الثقافية»

التشكيل، كما يقدم الطرابلسي نفسه ناسجا غرافيكيا، يقود عناصر المنسوجة بمهارة الخطاط التشكيلي، ويحس توليفي فائق الانسجام في معمار المنسوجة الخطية. «هي التوليف، أو النسيج التشكيلي. فهناك الإيقاع وهناك الحركة وهناك أيضا التأليف الذي يجمع بين كافة المفردات في سياق نسيجي واحد يؤكد وحدة العمل الفني» (8). ولتتمد المنسوجة الخطية مع قامة.

الأسلوب أوالتقنية، ذلك أن الزعة الغرافيكية ميزت أعماله التشكيلية لتمنحها حداثة مخصصة، وعلى اختلاف صياغاتها والتقنيات اللونية والخطية المستخلعة في إنجازها. وهذا دليل قاطع وإشارة واضحة لأسبقية شخصية الخطاط لديه على شخصية النسيج. سمة بها انتهى إلى عالم الغرافيك. وقد ساعدته في ذلك مورفولوجية الخط المغربي ومطواعيتها الجمالية مع حسن



من إنجاز الراحل علي ناصف الطرابلسي (صيف 2007) لإتحاد الإذاعات العربية

ثم شكّرهم على إبداعيهم في مسح المكنونات الخطية
وذلك بالتأليف من مكنونهم

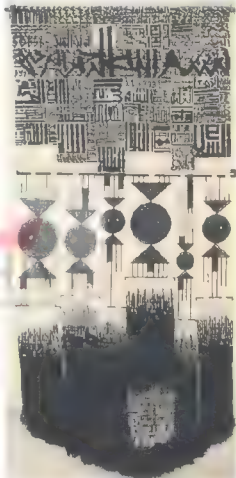
بعد عكف علي نصف علي استهض محر مصري
معاصر اتآخذ من البنية المورفولوجية للحرف المغربي
مفهمة وإجراء تشكيكيا، حيث تتشاكل خطوط الفكر
الاجمائي لتصبح حوازا بصريا مع التلقني. ذلك ما تحلي
بصورة واضحة في منسوجاته الفنية

الخط المفرد ختم للتخطي :

هذه النماذج المزخرفة ولئن اختلفت أشكالها إلا أن
الجمع بينها حاصل في مستوى التكوين الخطي . هو واحد
في صيغة الجمع ، مادته الخط وموضوعه التكوين بكتابة
مفرقة مزخرفة . ولعل ما يؤكد أسبقية الفعل الزخرفي
شعاعه على غيره من أن يكون خطا كتبا هي أسبقية
بحث المصمم في كيفية كتابته لهدسة لمحد كوجهه
الخطي . فليس يمكن على هيئة الصورة
التي أجراها المبحث الجمالي جاء إجراؤه الفني
الخطي . فكل صده في كلام « شاعر حسن
الخط » أن « أهمية الحرف العربي نفسه كونه
متصرا زخرفيا ثم تكوينيا في العمل الفني » (9)

ولئن قسم الطرابلسي فضاء الهندسي إلى علاقات
تجريبية إلا أن عنصر تأليف المقدرات الزخرفية في الحيز
الخصني يجعلنا أمام مرحلتين فكريتين موصولة بفاهيم
لغة الإنسان

إن مثير تصور نفسي بشير التفكير يخفف لك عدد
عاش لسواك موضوعات فيه حصية وثني سم استحدثه
يوفق مشاكله زخرفية قوامها الكتابة المغربية. «الكتابة
تجعل «الكلمات» تظهر مشابهة للأشياء لأننا نفكر بها
من حيث هي علامات مرئية تشير إلى «كلمات» يقرأها
من يفهم تلك العلامات، إننا نستطيع أن نرى ونلمس
كلمات مقبوضة» (10).





ذلك أن النظام الزخرفي في المنجز الخطي مهّد للتكوين ولهيكله الفضاء الخطي بالأساس، إذ بتداخل هذه العناصر التكوينية وشبكها مع الممعدن التشكيلية كانيات إجرائية، تعمق مبحث التكوين الخطي في ترتيب الوحدات الهندسية بهيكله الحيزي الفضائي إلى منظومة تشكيبية فيها تتراكب وحدات الزخرفة مع عناصر الكتابة الخطية. ولعلّ الجدير بالملاحظة هو طبيعة هيكله الحيزي وهو مشكلة خطية بين النظامين في إطار تكوين خطي متناص. ومثلما يقول عفيف بهنسي: «هما متجاوران حميمان هما نضان متناضان لكل دوره في الصياغة الجمالية الشاملة للخط العربي» (11)

لقد نوع الطرابلسي في اختياراته النصية تصميمًا وتصويرًا، خطًا وكتابة، ذلك أن نشوءها اقترن بمعالجة هندسية قوامها تصوير حركات الخط وهي بحرت على غير علم منا ومنه على حد السواء، ولئن استقرت به الوظيفة عند معالجة خطية محملة بالدلالة رهانها تصوير المعاني، إلا أن الخط لم يستقر بقراراته الخطية الطرابلسي جميع المعالقات معلقة حيث تتجاذب بين حيث هي معالجة غرافيكية رهانها تشكيبية محض. جمالي تتعالت فيه التصوير بالنسج ويعتشت فيه أحص مع شعر وعن طبيعة نور ووضوحه للخط كثيرًا ما نساكتنا في معطفت السؤا، وإذا حاول نصه فلا هو منسوب من حيث التجويد، ولا هو موزون من حيث لربص، ولا هو منظوم من حيث التديير. لقد أراد الطرابلسي خطا مفردا مفتوحا على كيانات تشكيلية رهانها الكتابة الغرافيكية. «إنه ممارسة للتجاوز من خلال العلاقة المعقودة ما بين الذات والعالم الخارجي، بحيث لا تصبح هذه العلاقة قيدًا يتحجر فيه الوجود الذاتي بل يصبح علاقة متطورة وموضوعية تشعر فيه الذات بكيانها في الوجود» (12).

لقد حاول الطرابلسي ناصفا وسم الخط العربي لتجاوز

الشعرية منصوبة في تثير المادة بالحامة، متورطة دلاليًا في بلاغة النسيج بصناعة الخط المقروء. من هذا التعالق يفضّغ مشيره الجمالي صميم الفكر والذهنية الإستيعابية. مات باحثًا عن وجوده ولكن «لا يموت إلا الموت» (13) وهكذا يمكن القول إن التأثير الجمالي، فنياً، ولادة دائمة حتى في موته وبعدها أيضاً.

كلمات أخرى ألح عليّ تراسلها الفني وتجربة الطرابلسي، أستعيرها من أدونيس لتكون أنصاف ختم له كتظهير بصري لبلاغة «لا يموت إلا الموت». «لا ثقافة هنا، إلا ثقافة الأثر». ولكنه أثر ليس كهو، غاب أثر وحضر أثر آخر.

خطية العقيدة لإنهاء القطعية بين الخط والتشكيل، ومن هذا المنظور يؤسس نظرة كوسمولوجية، قائمة في أصلها على الحرف كرافد مغربي باعتباره نظاماً علامياً مفروداً، مفتوحاً على المختبر الجمالي.

إن علي ناصف الطرابلسي، لا يمثل فن الخط المغربي بل الثقافة الخطية في الكتابة المغربية. كتابة ينسج فيها المعنى خطياً بخامات تشكيلية، حيث تبدو الحروف كأنها فيض لنسيج الفكر التشكيلي، وكان الطرابلسي يخطها بالقلم، ثم يعيد نسجها باليد. فلا اللمداد يتبني له أن يدرك المخطوطة ولا المنسوجة يتبني لها أن تدرك الخط، والكل في حياكة الديباجة ينسجون. لتغدو حركة اللغة

المصادر والمراجع

- محمد سعيد الشريفي، «الزخارف الخطية في الفن الإسلامي» دمشق بيروت ط1 1998 ص 285.
- شربل داغر، الحروفية العربية فن وهوية. طبعة أولى، بيروت 1990 ص 107.
- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة : دار الغرب وهران الجزائر، ط1، 2003، ص 247.
- محيي طالو، الفنون الزخرفية / دار دمشق سوريا ج6 / ط3 / سوريا 2007 / ص 11.
- ابن قتيبة الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر 1982. ج1 ص 297.
- الملاحظ كتاب الحيوان. 3. ص 122.
- إبن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص 984.
- خليل فويمة، فعاليات أيام الخط العربي، تأليف مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة قرطاج، تونس 2001 ص 50.
- شاكر حسن آل سعيد، الفن العربي الإسلامي، تأليف محمد حسين جودي، ط1 عمان 1998 ص 170.
- محمد عصفور، العقل الكتابي والماضي الشامي، ف. 1. عالم المعرفة عدد 182 الشعاعية والكتانية المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1994 ص 59.
- عفيف بهنسي، فعاليات الخط العربي تأليف مجموعة من الأساتذة، فعاليات أيام الخط العربي، بيت الحكمة قرطاج تونس 2001 ص 126.
- عادل قديح، حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة، التأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية، عدد 71 / 70 المجلس القومي للثقافة العربية جويلية أوت 1990 ص 59.

- (1) د. محمد سعيد الشريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي. دمشق بيروت ط1 1998 ص 285
- (2) شربل داغر، الحروفية العربية فن وهوية. طبعة أولى، بيروت 1990 ص 107.
- (3) عبد الملك مرتاض. نظرية القراءة : دار الغرب وهران الجزائر، ط1، 2003، ص 4، 247.
- (4) محي طالو، الفنون الزخرفية / دار دمشق سوريا ح6/ ط3/ سوريا 2007 / ص 11
- (5) ابن قتيبة الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر 1982 ح1 ص 297
- (6) الجاحظ كتاب الحيوان. 3. ص 122.
- (7) زين خلدون. مقدمة ابن خلدون. ص 984
- (8) خليل قوبعة، فعاليات أيام الخط العربي، تأليف مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة قرطاج، تونس 2001 ص 50
- (9) شاكر حسن آل سعيد، الفن العربي الإسلامي، تأليف محمد حسين جودي، ط1 عمان 1998 ص 170
- (10) د محمد عصفور. العقل الكتابي والمناصبي الشفاهي. فصل 1. عالم المعرفة عدد 182 الشهادة والكتابية. المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1994 ص 59
- (11) عميم بهنسي فعاليات الخط العربي تأليف مجموعة من الأصا ت د.، فعاليات أيام الخط العربي، بيت الحكمة قرطاج تونس 2001 ص 126
- (12) عادل قديم، حول التبة الجمالية للخط العربي. مجلة الوحلة، التأسيس والتحديث في الفنون التشكيلية، عدد 1/70، المجلس القومي لحقوقه العربية حويبة أوب 1990 ص 19
- (13) أدونيس. ليس الماء وحده جوابا عن العطش. دبي الثقافية أكتوبر 2008 ص 88

الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور وإصلاح التعليم الزيتوني

أنظار تحليلية في تقريره الذي عرضه في المؤتمر الأول لجمعية

طلبة شمال إفريقيا المسلمين المنعقد بتونس من 20 إلى 22 أوت 1931

أبو التاجر العليوي (*)

الخلدونية في ربيع الثاني 1350 هـ/ أغسطس [أوت] 1931، (1) من أهم نشاطاته الفكرية والاجتماعية الأولى التي لفت بها أنظار النخبة التونسية بما استقام له من حسن الجمع بين حماس الشباب، وعمق النظر، وطرافة البيان.

وقد تلا هذا الإسهام أولى مشاركاته في الحياة العامة، وبخاصة منها محاضراته الأولى التي برز بها خطيباً قديرًا، وأسّر الفصاحة، والتي ألقاها سنة 1930، على منبر هذه الجمعية التي أتاح له أن ينخرط انخراطاً فاعلاً في الحياة الفكرية، والحراك الاجتماعي، وأن ينسج من صلاة التفاعل والتكامل مع من كان في صميمها من الملتزمين إلى الجيل السابق، ومع من كانوا من جيله من الزيتونيين والدارسين بالكليات الفرنسية ما جعله، وهو في بواكير الشباب، في بداية العقد الثاني من عمره، من العاملين، بجتهاد وحزم،

من أوجه الفعالة والتميز في شخصيته الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور (1909 - 1970) أنه حقق في مسيرته الزاخرة بضروب العطاء العلمي السخي، ما لم يتح لغيره من الأعلام من نجاح في إحكام الوصل بين خوالد المبادئ والقيم، وما كان له من المواقف، والمبادرات، والأدوار التي لم يخط بعضُها، إلى الآن، بالقدر الذي تستحق من عناية الدارسين.

وإسهاماً في تحليل البعض مما لم يزل بحاجة إلى الدرس المعقّد من سديد رؤاه، نتصّل في هذا البحث المتواضع لتجلية أبعاد دوره الذي كان محوراً بحق في إصلاح التعليم الزيتوني.

فلقد كانت مشاركته في مؤتمر طلبة شمال إفريقيا المسلمين المنعقد بتونس «لأول مرة تحت إشراف الجمعية

(*) جامعي، تونس

والاقتبالات التي أُقيمت بمناسبة ذلك المؤتمر، فاستقرت بذلك القيادة الفكرية في الشباب» (3).

في هذا المؤتمر الذي تابعت النخبة التونسية، والنخبان المغربية، والجزائرية أشغاله بكبير الإهتمام، مُحضت جلسة عامة لتحليل أوضاع التعليم بكل من جامع الزيتونة المعمور، وجامع القرويين، وتعميد الأسباب الكفيلة بإصلاحه بما يجعله مقوم النماء والزّقيّ المنشودين، والسبيل الأقوم إلى الحدادة غير المنقطعة عن الثوابت.

وفي هذه الجلسة بالذات، وهي الثانية، وكانت برئاسة الجزائري فرحات عباس، بينما كان عائلة البهلوان والمنجي سليم كاتبين بها. عرض الشات الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور تقريره المتعلق بإصلاح نظام التعليم الزيتوني الذي وعى خصوصياته، ووقف على دواعي تعصيره وتجويده، مرتكنا - بالخصوص - إلى تجربته الذاتية طالبا ناهيا لم يمنعه اعتزازه الجَمّ بالتخرج في وحساب الجامع الأعظم الذي سيصبح، في السنة التالية، سنة 1932 (4)، من المدرسين المالكين به، من نقد الترامج والكتب المقررة، وطرائق التنظيم والتدريس، واستقبحها بلا ريب، من رؤى المتصرين للإصلاح الحواري من السنة، وكبار الإداريين، وأهل العلم، ومن هؤلاء والله سماحة الشيخ محمد الطاهر (1877 - 1973) الذي كان أبرز المؤيدين لمطالب الطلبة النافذين إلى التطوير والتحديث، في اللجان المتخصصة المشكلة للغرض، وبخاصة منذ سنة 1913 (5)، وفي سائر حلقات النقاش، وفضاءات الجدل اللذين كانا دائرين بشأن هذا الموضوع الذي تناخلت في طرقه الاعتبارات السياسية، والاجتماعية، والعلمية، والتربوية.

وقد استهلّ الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور تقريره الذي وضعه في ست عشرة صفحة (6) بلمحة تاريخية ذكر فيها بمبادرة المشير الأول أحمد باي (1837 - 1855) إلى تنظيم التعليم الزيتوني، في رمضان 1257 / 1842 «بعد القرون التي تناولت على الانحطاط الفكري، واستفحال الجهل» (7).

وقد كان ذلك، كما قال المؤرخ أحمد ابن أبي الصّيف (1802 - 1874) بترتيب «ثلاثين مدرّسا [...] نصفهم

على تمثيل الرّوح الإصلاحية الشّارية في المجتمع التونسي، منذ ظهور إصلاحات خير الذين (1822 - 1890) التي أراد بها تجميد مشروعه التحديثي الذي حدّد مقوماته، وضبط غاياته في مقدمة كتابه المشير «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»، الصادر سنة 1867.

ولقد تآصّلت هذه الرّوح الإصلاحية في الأجيال المتعاقبة، منذ سبعينات القرن التاسع عشر، وتبدّت، وهاجّة، قويّة، في الاقتبال غير المسبوق على العلم الذي به نماء وسالطها، وزكاء تأثيرها في مسيرة المجتمع.

ونج عن هذا الإقبال الكبير تزايد مطرد في عدد المتعلّمين في المستويّين الابتدائي والثانوي، وحرص شديد على مزاولة التعليم العالي، في الجامعة الزيتونية، وفي فرنسا، لم يعادلهما غير الانشغال بتعزيز قوة الكَمّ بقوّة الكثيف في الخدمات التربوية المسداة داخل البلاد، ويتولّف كفاهات العالدين من الخارج بعد التخرج في تسديد السعي إلى تطوير بِنَى المجتمع تطورا متوارنا يتحقّق به رقيّه الحضاري المنشود في كنف الإهتمام بهويته لغة، ودينا، وثقافة، وتطلعات معبرة عن المصالح المشتركة.

وكان هذا الانشغال قدرا متزايدا بين الزيتونيين والمدرّسين. كما كان من أبلغ مظاهر القوّة الاجتماعية الجديدة المتشكلة في الشباب المتعلم الذي أخذ دوره يتعاظم في إغناء التفكير في كلّ ما يتصل بالشأن العام، بعد جهود طويلة كانت فيها معالجة القضايا الاجتماعية قسّرا على من تخطّوا طوّر الشّيبة، وعُلبت فيها قيمة السنّ على «قيم المعارف والمدارك» (2).

وقد شكّل المؤتمر الأوّل لجمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين دلالة ساطعة على عُنى إيمان، «كُلّ من الطائفتين المدرّسية والزيتونية بما بينها وبين الأخرى من التلاميذ حيث تحرّكت الأولى في سبيل المحافظة على العروبة، وتحرّكت الثانية في سبيل ترقية التعليم [...] فكان [هذا المؤتمر] مظهرًا لتوحد الشباب على اختلاف مشاربه في تأييد حركة الإصلاح، ولانسجام برامج العمل في أقطار المغرب العربي. وسارت الأمة كلها وراء شبابها في ذلك السبيل، وارتاح المفكرون ارتياحا عظيما لهذا الاتحاد الذي أعرب عنه الخطباء والشّعراء في الاحتفالات

من الحفّة، ونصفهم من المالكيّة. [...] حبس عليهم دخل بيت المال، وهو إرث من لا عاصب له، وكتب في ذلك منشوراً بالنّخب، وخطمه بطابعه، وعلّقه عند باب الشّفاء من جامع الزيتونة (8).

ولكن تأسيس أحمد باي لم يكن على أهميته - فالحا لمصر جديد «في الثقافة العربية بتونس ولا نهضة في أساليب التعليم» (9) لأن تناول التعليم العربي في جوهرة (10) لم يكن من أوكد مشاغل المجتمع التونسي الذي كان عصره «يميز عن كلّ حركة تجديدية، لا يتطلب أكثر من طرائق التثقيف وبرامج التعليم» (11).

والذي يمكن استخلاصه من هذه الملحة التاريخية هو أنّ صاحب التقرير يرى أنّ ما شهدته البلاد التونسية، بعد هذا التأسيس، وبعد الإصلاحات التنظيمية (12) التي عيّنه إيان تولي خير الدين باشا الوزارة الكبرى (1873 - 1877) من ضروب التأثيرات الخارجية، والتحوّلات الداخلية التي زعزعت وتيرة الحياة الاجتماعية يعدها الاقتصادي والسياسي، وفتحت طوّراً من الاضطراب غير المعهود كان يقتضي، بلا ريب، ما هو أعمق وأهم بكثير مما تحقّق في مجال ترشيد الفعل التعليمي، وتوسيع مداه.

ثمّ أشار الشّيخ إلى أنّ أعداء الإصلاح ظلّوا يتحيّون القصر للعود بحالة التعليم إلى مثل ما كانت عليه من قبل حتّى أتبع لهم، في سنة 1912، منع مناقشة ما ألفوا وارتضوا ممّا قانونياً يكرّس به التقليد، ويقدو به «الذي يحاول تصحيح مسألة أو إصلاح خطأ معرّضاً، زيادة على السّخط العام والمقاومة المعتادة، لارتكاب جناية فظيعة» (13).

فمقاومة إصلاح التعليم بلغت حدّ الحرمان من حقّ الاجتهاد بما هو إعمال للعقل، ونظر حرّ مسؤول في الطّواهر، والمسائل، يستقيم بهما الاقتدار على اكتناء طائفتها، وإبتكار أسباب السيطرة عليها بما يجعل الإنسان، خليفة الله في الأرض، رشيد السعي إلى تجسيد مقاصد الشريعة الغراء.

«تربية الفكر على النظر والتّفقّد الصّحيح» (14) من أهمّ

غايات التعليم الذي يتجاوز مجرد التلقين والتّحفيظ اللذين لا يمكن بهما وحدهما تخليّ مستوى الإجتراح «والتمسك بالقشور والخضوع لكلّ مسموع بالتصديق» (15). ولذلك بين الشّيخ الشّاب، وهو يصف المنهج التربوي الذي كان متّوخى في تخريج التلميذ الزيتوني، أنّ هذا المنهج بحاجة شديدة إلى التطوير بإيلاء المزيد من العناية بتدريس علوم الوسائل، الضرورية منها والتكميلية، التي لم تشتمل قائمة الموادّ التعليمية «إلا على أربعة أو خمسة» منها، هي «من العلوم الرياضيّة (التي) تحسبها تفيد شيئاً، حتّى إذا علمت أنّهم لا يتبنون في دراستها إلى نهاية المبادئ منها، ألقنت بضعف أثرها في التعليم. وليس الخلل جليّاً في تسمية هذه العلوم وعدّها، بل في معرفة تقسيمها والكتب الممتدة لدراستها، والأساليب التي تدرّس بها» (16).

وأهميّة هذا التنبيه إلى ضرورة الحرص على إحكام التكامل بين علوم المقاصد، وعلوم الوسائل لا تتبدّى، مكتملة، إلاّ بتزيله في سياقه التاريخي الذي لم تكن فيه الآراء، والمواقف الإصلاحية هي الأقوى في المحيط الزيتوني، بل في سائر هياكل المجتمع التونسي في طور ما بين القرنين. وتزداد هذه الأهميّة جلاء بالتأكيد على أنّ حرص طالب ريتوبي (17) في سنّ الثانية والعشرين، على ذلك حقيق بأن يؤدّ مؤقفاً جريئاً، رائداً، معيّراً، من داخل المؤسسة الزيتونية، بل من صميم بنيتها، عن نقد جيل الدارسين لجيل المدرّسين الذين لم يكونوا منشغلين، في الأغلب، بتكوين ملكة التحليل، والتعليل، والاستنتاج، وبتزكية روح النقد، وإغناء الاقتدار على التخرّيج، والاستدلال، لاكتناء الطرائق التي كانوا يتوخّونها على الإلقاء والتدريس، والتلقين، وتجهيز المحاضرة، وصّدّ الرأي المغاير حتّى إذا لم يكن مخالفاً.

وبإضافة عمّم هذه الطرائق لعدم مراعاة التدرّج في توزيع الموادّ والكتب على سنوات التعلم، يتّضح مدى شرعيّة المطالبة بإعادة النظر، بعمق، في هذا المراسم التعليمي غير المجسدي الذي لا يأخذ في الاعتبار نسق النّمّوّ اللّغوي عند المتعلمين فيقرّر لهم، أحياناً، من الفنون والمسائل ما يتجاوز إمكانياتهم العقلية، ويقدّم، أحياناً أخرى، الأصعب منها

على الأسهل، والصَّوْري المجرّد على الواقعي المحسوس. فليس في سَلَمِ التَّعليمِ بجامع الزَّيتونة مقابلة في الدَّرجات التي يندرجها التَّلميذ بين الأجزاء التي تؤلّف تلك الدَّرجة من موادِّ التَّعليم (18).

ويمكن اعتبار جزء من المقررات المعتمدة في هذا التَّعليم من صنف ما يُخصّص للمبتدئين في حين أنّه لا يصلح لغير مَنْ أوشكوا على ختم مرحلة التَّعليم ذلك، لأنَّ أسلوب التَّعليم لا يتغيّر باعتبار تقدّم المتعلّم في العمر، ودرجة التَّحصيل، بل يظلّ ثابتاً على نفس النمط «من المربة الابتدائية إلى نهاية المربة العالية إلاّ بالتوسّع في حشر المسائل، والمناقشات اللفظيّة التي يسمح التَّلميذ في مبادئ أمره ودوِّها ولا يفهم المراد، فيتولد في نفسه أحد أمرين: إمّا اليأس من فهم العلم أو الفئاعة بما لا يفهم، والاكتفاء بتريد ما يظنّ بأذنه أو يقع تحت بصره» (19).

أمّا الشُّروح التي قد تتخلّل الدُّروس فهي، على تفاوت درجتها أصحابها، ومنازلهم العلميّة، أقرب إلى شرح اللفظ من تحليل المواضيع والأفكار. وقد تستحيل إلى «خروج من دائرة العلم» (20) أو إلى ذكر «حقائق» العادات والكرامات، كخروج الصُّوفيّة عن حُجُب بلاطِهم (21) حتّى لا ترى التَّلميذ وهو «يقفل نفلاً ولا ويفتله بالإذعان والتصديق إجلالاً لدرجة قائله كأنه كان [...] فتعطل كافّة مواهبه العمليّة، ولا يحرّز فكره أبداً على الإنتاج العلميّ، وحرية التّفكّر والابتكار» (22).

إنّ صاحب التقرير أبدى، بما ضمّنه من ملاحظات نقدية، من الآراء البيداغوجيّة الشديدة ما هو معدود اليوم من أهمّ مقوّمات الفلسفة التربويّة الحديثة. ولئن اعتمد في صوغ هذه الآراء، ما وُعدّ، رغم باكر شبابه، من رؤى التنشئة القويّة، والتخريج الرشيد التي يزرع بها التراث التربوي العربي الإسلامي، والتي لم يذكرها في نفسه، ترفيقاً بين شكل التّقرير، وبينه المقال أو البحث، فإنّ تحليل طيعة رِواء يجيز ادّعاءُ إلمامه، في ذلك الطّور من عمره، وقبل التصدّي للتدريس بسنة، بالتّيارات التربويّة الجديده التي كانت متعاظمة التأثير في الحقل التربوي والأكاديمي في المجتمعات الغربيّة، وبعض

المؤسّسات التعليميّة التي أنشأتها السُلط الاستعماريّة بالبلدان التي كانت خاضعة لسيّطرتها، كنونس حيث كان معهد كارنو (Lycée Carnot) المقصد اللازم بالنسبة إلى خريجي المدرسة الصادقية لنيل شهادة البكالوريا بما هي شرط مزاولة التَّعليم العالي بفرنسا، والجزائر التي انتسب صاحب التقرير إلى طلبة كليّة الآداب بها سنة 1931 (23)، دون التزام بحضور الدُّروس.

ويجدر التنبيه إلى أنّ إلمامه بهذه التّيارات لم يسلمه إلى الانبهار بمظاهر التّفكّر التربوي الذي ظلّ التدريس بالزيتونة يعزّل عن أسبابه ومقتضياته. بل لم تزد نتائج مطالعاته التي كانت متنوّعة، بالتّليّن العربيّة والفرنسيّة، في الكتب، والمجلّات، والصّحف، ورحلته إلى فرنسا سنة 1926 التي قرّرت توجّهه «إلى تطلّب نواحي العظمة والسيادة» (24) لوطنه، وسائر بلاد المسلمين، وتجربة الانخراط «في سلك طلبة المدرسة العليا للغة والآداب العربيّة بسوق المعطّارين» (25) إلّا وعيا بأنّ اعتزازه الجَمّ بالانتماء إلى المعهد الزيتونيّ الشامخ الذي أضفى فيه مثاقم التّبحّر والتّفكّر، ومحلّ الاستجاب والإعجاب بفتنصه العمل على الإسهام العاقل في إصلاح التَّعليم الجاري برحابه بما يجعله بحقّ تركيبة للمواهب، وإماء للتفكير العقلانيّ الذي به النفاذ إلى جواهر الحقائق، والقُدرة على استثمارها في تغيير الواقع نحو الأفضل.

ويكون ذلك بتعميق وعي المتعلّم، وصقل شخصيّة، حتّى لا يقع «بتلفّظ الألفاظ وترديدها» (26)، ويقوى على «تغير العبارات وتصحيح المباحث» (27)، وإدراك لباب الحقيقة التي ينبغي أن يتطلع لها، ويظهر بها بجهد الذاتيّ حتّى لا تملّ عليه إملاء، فلا تكون حقيقته هو، بل حقيقة غيره، بل قد لا تكون الحقيقة مطلقاً، وحتّى لا يُعَمَّط حقّه في التّفكير، واتّخاذ ما يراه الأنسب من المواقف الواعيّة المسؤوليّة بإزاء النّاس، والأفكار، والظواهر، والأحداث، والأشياء، وغيرها...

إنّ اتّعدام الحرص على توزيع مضامين التَّعليم والكتب المتحمدة فيه على سنوات الدّراسة. مُراعاة لتدرّج التَّلميذ في سَلَمِ التَّموُّذ الذّهني، من التّفكير الحسيّ إلى التّفكير

المتداخلة ؛ بل قل إنه محورها، أو قلبها الذي ينبضه تكون حياتها، وديناميتها، وخصوبتها المرجاة.

وينضاف إلى هذا العيب المنهجي الكبير المتمثل في تهيش المعلم عيب آخر، لا يقل عنه تأثيراً مباشراً على جدوى التعليم ومردوده، هو نظام التعليم نفسه. وهو يشمل النصوص الرسمية، والتراتب المتعمدة في إدارته وتسييره، وإجراء الامتحانات التي يتّوج بها. ومن مميزات، بل من أبرزها، تكريس سُنن، ومعايير كانت مطبقة منذ عهود طويلة، ولم تعد صالحة في زمن إعداد التقرير ؛ ولكن ليس بوسع الشيوخ، والتلاميذ، رغم ذلك، «أن يتحزحوا عنها شيئاً» (32) لأنها ملزمة للجميع، مانعة عن أدنى تصرف، أو اجتهاد، أو تجديد «فالأساذ الذي يحاول أن ينحو بتلاميذه منحى جديداً حتّى في التدريس إنّما يعرّض بهم للخيبة والسقوط، ويسببه للفشل، وينسبه للعقاب» (33).

ثم يلاحظ صاحب التقرير، وهو يصوّر حال التعليم الزيتوني، في ثلاثينيات القرن العشرين، أنّ سلطة الحماية الفرنسية لمهّدت «لأ يكون القائمون على الإدارة المدرسية من أهل التخصص في ما يُسنّى اليوم بعلوم التربية، وأنّ سوء هذه الحال التي لم تتبدّل، منذ إصلاح خير الدين، قد تبيّنت -بالخصوص- بتنامي إشعاع المدرسة الصادقية التي أسست في عهده، سنة 1875، بالقرب من الجامع الأعظم، فكانت الطوائف البيداغوجية المصرية المتروخة فيها، وكذلك الموادّ اللغوية والعلمية المدرّسة بها من قبل أساتذة حديثي التكوين «مُجلبوا من فرنسا لهذا الغرض» (34) بمثابة المنبّه الفصيح القويّ إلى تأخر التعليم الزيتوني، وجماعة التعليم الصادقيّ الذي أصبح حرص الأولياء على توجيه أبنائهم إليه شديداً، لاشتماله، زيادة على العلوم العربية، والشرعية، على العلوم الضميمة، واللغات التي لم تكن مدرجة ببرامج الزيتونة.

ويتأسع مدى التعليم الصادقي، وانتشار التعليم الفرنسي، أخذ وعي قصور التعليم الزيتوني يتعمّق، في أوساط النخبة، وخارجها.

ومن مظاهر هذا القصور الذي طال أمده، وجعل

الافتراضي الاستعاجي، وتغليب الثقل، والإلقاء، والتردّد، والمُشرّح اللفظي على محاوراة التلميذ، وتشريك الفعلي في مناقشة الموضوعات، وتحليل القضايا يمثلان، كما يتجلى من رأي الشيخ الشاب صاحب التقرير، «الذامين» اللذين كانا «يُشريان سريّانا وباتياً في طلبة الجامع» (28).

وفي تشخيصهما من قبله ما يؤكّد قناعته بأنّ إصلاح هذا التعليم لا يستقيم إلا بضمان تخليصه منها. وهما - كما يبيّن - غير جديدين بالنسبة إلى التعليم الزيتوني، والتعليم الأزهرّي على حدّ سواء.

فهما ممّا استثار نفور الشيخ محمد العزيز بوغفور (1825 - 1907)، جدّ والده للأئم، الذي دفعه الملال في بداية عهده بالطلب، من الشرح الذي استمرّ من «قبل الزوال بثلاث ساعات [...] إلى أن نادى أذان الزوال» (29)، ثم تركت بقيته إلى الغد، دفعه إلى عدم العود إلى درس شيخه الشارح المملّ. وهما ممّا نفّر، كذلك، الشيخ محمد عبده (1849 - 1905) «في ميدان تعليمه، ففرّ من التعليم ولم يعد إليه إلّا كبيراً» (30).

وأمدّ الشرح الذي قد لا يتجاوز فيه بعض شيوخ التفسير فاتحة الكتاب، والذي لا يكون ألفيه للتلميذ الأعظم، ولو قبل، من مشاركة تبيح له الاستيفاح، والاستفهام، يمكن أن يستغرق اثني عشر عاماً، من دون أن يحاول صاحبه «التوصل لمعاني القرآن وحقائق أسراؤه» (31).

ويمكن للمعنى التربوي الأساسي الذي يُستخلص من التذكير بهذين الموقفين المتخلفين بإزاء غطتين بيداغوجيتين متشاكليتين، في شديد الزهد عن ترغيب المتعلم في الإقبال على الدرس إقبال الشغوف بالتعلم، والحرص على استفراغ جهده فيه. وعلى أهمية هذه الفكرة التربوية في إخصاب العملية التربوية، يؤكّد أعلام التربية الحديثة الذين تتكامل أنظارهم في تجلّية محورية الدور الرّاجع إلى المتعلم نفسه في هذه العملية متعدّدة الأقطاب.

فهو، أيّ المتعلم، أهمّ هذه الأقطاب التي منها المدرّس، ومادة الدّرس، والمحيط الذي تجري فيه عملية التعلم، بابعاده الحضارية، والثقافية، والاجتماعية

القول بتفوق التلميذ الصادقي وأبا شعيبا مشهورًا، العجز عن الاستجابة لما تلمحه الحاجة إلى «إحياء اللغة، وتعميم الثقافة، وتقوية النهضة الفكرية» (35)، وعدم إيلاء التدريب العملي، والتأمرين التطبيقية ما هي جدية به من العناية.

ونتيجة لذلك، كان التلميذ الزيتوني الذي حفظ قواعد النحو غير قادر على الإعراب «ولا يحسن تركيب جملة [...] [و] لا يجيد تحرير مكتوب» (36). كما كان صريفا «لا يظفر بالمصدر القياسي للفعل الذي يتكلم به، مع قصوره في العلوم الرياضية التي اشتدّت الحاجة إليها، وضعف معارفه الأدبية» (37).

يبد أن هذا الحكم لا ينسحب على من تفوقوا، ونبغوا وأشعروا، وهم قلّة، فمن صبح تكوينهم المتوازن الذي أتاح لهم أن يرتقوا في سلم المسؤوليات السياسية، والإدارية، كالشيخ بوعتور، والشيخ سالم بوحاجب (1828 - 1925).

وما قاله صاحب التقرير عن تعليم القواعد الذي لا يفضي إلى الغاية المقصودة منه، إلى القدرة على التصرف السليم في اللغة، أي ملكة اللغة، يذكره رأي ابن خلدون (1332 - 1406) الذي تبه إلى الفرق بين «صناعة العربية» بما هي معرفة قوانين [و] علم بكتيية، لا نفس بكتيية، وبين «ملكة اللسان» التي بها بلاغة الإفادة، والحصول «على رتبة في لسان العرب» (38).

ومن نتائج الإشغال عن التطبيق بتحفيظ القواعد، في التعليم الزيتوني، انتخاب من تدعو الحاجة إليهم لتحمل مسؤوليات الوظائف الإدارية من خارج صفوفهم، وبخاصة من خريجي الصادقية الذين تصدّت نخبة منهم لتأسيس «الجمعية الخلدونية» سنة 1314هـ / 1896م بغية نشر المعارف العلمية، وتعليم اللغات.

وقد زاد إشعاع الخلدونية للتلاميذ الزيتونيين إدراكا لحاجة مؤسستهم إلى الإصلاح الجذري الذي به حسن التعامل مع العصر، وتلبية احتياجات المجتمع. فتوات مطالبهم، وتعاقت اللجان المشكلة للنظر

فيها، واشتدّ الخلاف بين أنصار التجديد والتحديث، والمتمسكين بالمائل المهود، حتى شهدت سنة 1910 أولى حركات الاحتجاج التي (39) خرجت بها «صرخة الطلبة من أعماق القلب الزيتوني، ودوّت لها أرجاء المملكة التونسية، وكانت الوقائع الزيتونية الشهيرة، والإعتصاب، والمظاهرات، وأعلن التلامذة مضمهم ...» (40). ونقلت الصحف أصداء ذلك، واتسع مدى التجاوب مع التلامذة الغاضبين حتى تمّ «إدخال إصلاحات نظامية خفيفة [...] في 5 شوال 1330» (41)، 1912.

ولكنّ المطالبة بالإصلاح قد استمرت، كما يقول صاحب التقرير، إلى سنة 1924، وسنة 1928 التي ظهر فيها الأمر المنظم لمهنة العدول، وحتى سنة 1931 التي حرّز فيها تقريره، «والاعتصامات بالجامع، والمظاهرات، والاحتجاجات تتوالى بين الفترة وأختها» (42).

وقد أكد الشيخ صاحب التقرير أن الإصلاح المنفي يجب أن يكون محلّ موافقة التلاميذ، وأن يستهدف «برنامج التعليم، والنهضة بأساليبه بصورة تلائم الحياة الفكرية المحيطة بالأمم»، [و] الاحتفاظ بوضعية جامع الزيتونة بإبقائه الممهد المعتمد عليه في حفظ اللغة العربية ونشرها، وبثّ التعاليم الإسلامية» (43).

فهو إصلاح منهجيّ قوامه الأصالة التي تمثل المؤسسة الزيتونية رمزها الروحي والوطني الحيّ، وغاياته الانخراط في الحداثة، في كنف الاعتزاز بالهوية، بتخريج العلماء والأدباء، وسائر الكفاءات التي تحتاج إليها البلاد في الشّريعات، والتشريع، والخطابة الدينية، والعلوم النفسية، والفلسفة، واللغة، وغيرها ... وهو يستوجب، بالخصوص، إدراج جملة من المواد الجديدة في برامج التعليم «كالعلوم الرياضية والطبيعية والفلسفة» (44)، وتوسيع مدى الثقافة العامة التي تؤسّس عليها الدراسات المتخصصة، وإعداد المدرّس الكفء الذي يطبق، بالجامع، أحدث الأساليب البيداغوجية «الفعالة في تكوين العقول السليمة [...] [و] إيجاد الإرساليات العلمية من جامع الزيتونة، إمّا إلى الجامعات العربية

بمصر، وسوريا، أو إلى الجامعات الأوروبية لمن كان منهم ذا معرفة باللغات الأجنبية» (45).

كما يتطلب إرساء تعليم ابتدائي يعد لمزاولة التعليم الزيتوني على النحو الذي فصله غير الله بن مصطفى (1867-1965)، في مؤتمر إفريقيا الشمالية المتقدّم سنة 1908، بباريس، للدعوة إلى تطوير الكتابات باعتماد برامج المدارس القرآنية، والعناية بسكن التلاميذ، وصحتهم، وبالرياضة البدنية على الطريقة السويدية» (46). بواسطة إدارة، في الأصل، أي في الجامع الأعظم، وفي الفروع، إذ ليس إلا «بالنظام الصحيح والإدارة العاملة يمكن أن تتحقّق الآمال في الإصلاح، وتشعّ أنوار التعليم الديني العربي الزاقي على هذه الديار» (47) التونسية.

بهذه القراءة التحليلية في تقرير الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور الذي عرضه، في أوت 1931، في المؤتمر الأول لجمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين، يتجلى مدى جرأته في نقد التعليم الزيتوني الذي وقف على عيوبه المنهجية والتنظيمية طالباً متميزاً، ووعى، مفكراً مصلحاً، في بواكير الشّباب طبعه الأسباب الكفيلة بفكّه من علل القصور عن «الإنجاز» لاحتياجات المجتمع، والتفاعل الحثيث مع التحدّيات التي تزايدت أماراتها، ودواعي الحرص على الانخراط فيها في فترة ما بين الحربين العالميتين.

وقد أراد لنقده الذي شكّل عتية من النقد الذاتي الصريح، أي من النظر في المنظومة التعليمية الزيتونية من داخلها، أن يكون شهادة على حال لم تكن ترضي التلاميذ، ودعاة الإصلاح من الشيوخ، وسائر أهل الرأي، على اختلاف أعمار تكوينهم، ومرجعياتهم الفكرية، وتوجهاتهم السياسية.

وبالتكامل الكامل بين مقوّمي صياغة هذه الشهادة، وهما حرارة الصدق، وموضوعية التحليل، ارتقى التقرير الذي يجسدها إلى مستوى الوثيقة التاريخية التي لا تخفى أهميتها البالغة، ولا يمكن أن يستغنى عنها المتصدّون اليوم للبحث في التاريخ التربوي التونسي خاصّة. وفي الفكر الإصلاحية العربي الإسلامي عامّة.

ولو قدّم هذه الوثيقة غير زيتوني لعدّد، زمئذ، وربما بعد ذلك، متحاملًا على الزيتونة والزيتونيين، معادياً لرموز الأصالة، أو متكلّماً بما لا يرضي غير الاستعمار، والمحاضرين له، المستفيدين منه.

ولكنّ الشابّ الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور الذي فاجأ، بلا شك، عدداً غير قليل من المشاركين في المؤتمر، ريتونيين (*) أو مدرسيين، وهم الأغلب، ومن الذين أتيت لهم قراءة نصّه، أو سمعوا بأرأه، بعد ذلك، سبق الجميع في تشخيص أدواء التعليم الزيتوني، وتحديد مستلزمات علاجه بما يضمن نجاحه المطلوبة، منذ أمد طويل، ويصون خصوصياته ومقوماته، من عوامل التحريف، ونزعات الاستلاب التي لم تكن قليلة، ولا ضئيلة وقتئذ.

وفي صدّعه بما صمّن تقريره هذا من رؤى كان الكثير منها محلّ معارضة ورفض من قبل بعض شيوخه، ما يدلّ على قوّة شخصيته، وعمق إيمانه بأنّ الشجاعة الفكرية، ووضوح النصد من ألزم ما يلزم للتبصير بدواعي الإصلاح، وتحقيق غاياته القريبة والبعيدة.

وهنّ هذه الأوراق بل من أهمّها، ما يتمثّل في التأكيد على أنّ إصلاح التعليم أوكّد شروط الإصلاح الاجتماعي الشّامل الذي لا يحطّ من وقته ومنعة وسوّد، للترنسين، وسائر المسلمين، إلّا به، وعلى أنّ مراعاة طرائق التدريس، وبرامجه، وسنّ تنظيمه لا تعني تبديل طبيعته، أو إذابتها في التيارات الغازية التي لا ينهر بها المستسكون، مثله، بالهوية، بكلّ مقوماتها، ومكوّناتها

ومنها، أيضاً، القول بأنّ المتعلّم هو محور عملية التعلّم، وبأنّ صقل حسّه النقدي، وإغناء اقتناره الذاتي على ممارسة التفكير الاجتماعيّ يستوجبان الاستعاضة عن طرائق القتل، والسرّد، والتلقين، والتحفيط، بمناهج المحاورة، وآليات المرائن، والتطبيقات، ليكون التعليم، كما ينبغي أن يكون، سبيلاً قوّة إلى التربية الحق، بما هي تزكية لطرافة الشخصية، وتكوين للمهارات، والاختدارات الذاتية التي بها التكيف الرّشيد مع المحيط، بأبعاده الاجتماعية، والثقافية، والزّوجية ؟

والشاركة الواعية في الفعل الحضاري المؤسس على القيم الإنسانية الخالدة.

فبروح الزيتوني الأصل الذي لا يساوي اعتزازه بانتمائه إلى هذا المعهد المفرد، المبارك، الذي تخرج فيه، وأخذ عن جلة شيوخه، من المعاصرين بالتلمذ المباشر، ومن الماضين من أعلام الفكر الاجتهادي بالتلمذ الروحي، غير حرصه على الأخذ بأسباب التقدم، صاغ الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور رأيه الواضح، الشديد الذي بدا به من أكبر المتصرين لفلسفة التربية الحديثة، والداعين بإلحاح، ويصحح مقنعة، إلى تطبيق مبادئها، ومنهجها لتحرير التعليم الزيتوني من عوامل الجمود، وقوى الشد إلى تقاليد الإملاء، والاجترار العقيم.

وبهذه الروح، تجلّى انتظام أفكاره، ومواقفه في حركة الإصلاح والتحديث التي أخذت مظاهرها ترى، بل تتكاثر، في المجتمع التونسي، منذ خمسينات القرن التاسع عشر، وتكاملت فيها أنظار المجتهدين المستبرين من أهل العلم والسياسة الذين اجتمعت كلمتهم، على تعاقب أجيالهم، على طلب الرقي في كتب الوفاء للثواب الروحية والحضارية، أي على التقدم في البقاء، تجسيدا للتوفيق الرشيد اللازم بين الأصل، والعصر، وبين ما لا يتبدّل من مقومات الشخصية الحضارية، وبين ضروب التحوّلات، والمتغيّرات التي لا بدّ من اعتبار تأثيرها المباشر في سيرورة الاجتماع.

ويجد الناظر في ما وضع لعدد منهم من تراجم 48 لم يعادل فيها حرصه على الأمانة التاريخية والدقة العلمية غير جمال بيانه، إشادة بصنوف عظامهم، وتقديرا لمصابب أنظارهم يدلان، زيادة على العمق المميز لمعرفة أدوارهم، وآثارهم، ومآثرهم، على تخصيص انتصارهم لتجديد الفكر الديني، والإصلاح التربوي بتمتين وإعجاب كبيرين لاثنين.

فقد قال - مثلا- في ترجمة محمد البشير صفر (1863؟-1917): «وقد زاد عمله لحمة النهضة الفكرية بتونس أشاعا بسمعي إلى تأسيس الجمعية الخلدونية سنة 1314 [1896] للقيام بدروس حرة ومحاضرات فيما كان

من العلوم مهجورا في تدريس جامع الزيتونة الأعظم من العلوم الاجتماعية والرياضية والطبيعية. فقامت بأداء مهمة خالدة في تاريخ الثقافة بالبلاد التونسية [...] وبهذه المكانة العلمية البادية بين جمهور الزيتونيين الذين كانوا رواد دروس الخلدونية أصبحت للمترجم بين الزيتونيين زعما لا تقل عن رعاته بين الضافقين» (49) وعن شيخ والده، بل شيخ الشيوخ، كما يُستى، الأستاذ سالم بوحاجب، الذي استحكمت بينه وبين الجبال حسين (1828؟-1886) أحد رموز التحديث، وشائج الصداقة المتينة، «وطالت معاشرته إياه حضرا وسفرا» (50)، قال، بخصوص طريقته المتميزة في التدريس: «وقد كان يأخذ في تدريسه بطريقة هو فيها نسيج وحده. فكان معرضا عن كثرة القول، ميّلا إلى تحقيق الغايات، والأسرار من المسائل العلمية، نزاعا للنظر إلى الأصول العالية في كل فن، مستقل الفكرة في بحثه، ولوعا بمناقشة الآراء، واستنباط الأفكار، وإبتكار الأنظار. وله قوة نقدية خارقة للعادة سمت بها منزله العلمية، وتضاعفت قيمة دروسه. فكان الطالب يجد فيه مؤلفا محققا للمعلم، لا مريد سامع صولا إلى كلام غيره» (51).

أما عن الشيخ محمود قبادو (1814-1871) الذي كوّن مذهبا فكريا جديدا «ساد على الحياة العقلية، ونظّرت به الحياة الأدبية» (52)، فقد كتب قائلا: «هذه العبقرية المعجبة لما اتصّلت بمكتب المهندسين، [المدرسة الحرة] بباردو التي أسّسها المشير الأول أحمد باي سنة 1840 وتوجّهت إلى العمل الذي انتدبت هناك له، فتنبّعت التعليم التي هي سرّ النهضة الأوروبية، ظهر لها أنّ العلوم الحكيمية والرياضية التي كان علماء الاسلام عنها يعمّل، والتي عرفها هو، وعانى في تحصيلها ما استخف به الناس، وربما سخروا منه بسببه، إنّما هي مدار الصّوق الذي نالته أوروبا على بلاد الاسلام. فربط بين هذا وبين ما تشكوه بلاد الاسلام من هوان بعد المرّ ربطا ولّد له فلسفة في النهضة الاسلامية» (53).

هذه الفلسفة التنويرية التحديثية التي قوامها تجديد الفكر الديني، وإصلاح التعليم الديني في المجتمعات الإسلامية، وإبلاء العلوم الصحيحة والتجريبية، وتكوين ملكة التحليل والتقدّم ما هي حقيقة به من الاهتمام في تربية

الأجيال الطالعة، هي التي كان الشيخ الإمام محمد عبده أبرز رادتها، وأشهر الداعين إلى اعتمادها في تيسير انخراط المسلمين في سيرة الحضارة غير المنقطعة عن هويتهم.

وهي التي أخذ بها علم آخر من أعلام الفكر الإصلاحي، هو الشيخ عبد العزيز آل نبال (1876-1944) الذي كان الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور شديد الإعجاب به، إلى حد التأثير برؤاه، ومنهجه في الخطابة.

وفي نص (54) لم يُنشر، فيما نعلم، ضمن ما نُشر من آثار الشيخ آل نبال، وهو رسالة حرّرها، وهو ببغداد، في العاشر من جوان 1930، ووجهها إلى الطالب التونسي عبد الرزاق الشاذلي الذي كان يدرس بباريس، ضبط الشيخ الزعيم أسس الاستراتيجية الكلية بتمكين تونس، وسائر البلاد المغاربية، والإسلامية، من استعادة استقلالها، وإغماز ما تشد من رقيّ ومناعة.

وأول هذه الأسس وضع برنامج محكم للمدرسة الشعبية، سواء كانت أوليّة، أو ابتدائية، أو عالية، للإنبات أو الذكور على حدّ السواء، تكتيف فيها الضمائر، والعقول، والإرادات حسب مشيئة الأمة، لا بشيئة مستعمرها [...]. يكون التعليم فيها بالغة أساليب، وتكون اللغات الأخرى للتوسّع والثقافة (55). ويحتل الأساس الثاني في «زيادة عدد الإرساليات [...] إلى حواضر العلم في الغرب، وحمل الطلاب على تحصيل المهن الحرة [...] مثل الطبّ بفروعه، والحقوق، والتجارة، والعلوم الأساسية، والهندسة بفروعها، [...] ولا بأس أن يكون بين المتعلّمين [...] الذين يتخصّصون في التّربية والتعليم (56).

وقد أتيح للشيخ محمد الفاضل ابن عاشور، رئيساً للجمعية الخلدونية، من سنة 1945، بعد وفاة عبد الرّحمان الكفّاك (1890-1945) إلى سنة 1958، وعميداً للكلية الزيتونية للشرعية وأصول الدين، من أفريل 1961 إلى وفاته في 20 أفريل 1970، أن يطبّق الكثير من مبادئ الإصلاح التربوي الذي حفّض عليه، بحماس، وبين دراعيه، في تقريره المحرّر سنة 1931، ونافع من أجله طويلاً، بعد ذلك، بصبر جميل، وهمة عالية.

وفي صميم السّعي إلى تكريس هذه المبادئ، ومن أهمّها اعتماد اللغة العربية في إصلاح التعليم، تندرج نشاطاته، ومبادراته المتكاملة في «معهد البحوث الإسلامية» الذي أسّسه سنة 1946، وفي «معهد الحقوق العربي» الذي أسّسه في نفس السنة، وبخاصّة منها إحداته «شهادة البكالوريا العربية» سنة 1947 «تمكينا للطلبة من الالتحاق بالتعليم العالي بالجامعات العربية الشرقية بمصر، ودمشق، وبغداد، ثم بيروت ابتداء من سنة 1947» (57).

كما تندرج منافحته المقدّرة، في ظروف لم تكن فيها الصّعب والعراقيل أمامه هيّة، من أجل تعزيز مكانة الكلية الزيتونيّة في النّظام التربوي التونسي المجدّد لإصلاح سنة 1958. وقد بيّن، في كلمته البليغة التي ألقاها في حفل تنصيبه عميداً لهذه الكلية، يوم 6 أفريل 1961، أنّ «العزّة الزيتونيّة الصادقة [...] المتجاوبة مع ما يتنادى به العالم الإسلامي كلّ من واجب الانتباه إلى أمر الدين [...] وحسن البصر في مجاري الحياة من حوله (58)» «نفتحي» التحرّر من التزام التقليد (59) «باعتناء الفكر الاجتهادي، وإصلاح التعليم الزيتوني باعتماد «التفكيك بين مناهج التّفكير، ومناهج التخريج» (60) «بعية تحرير الحزب الزيتوني من الشّعور بالهجرة في موقفه من النّاس، وموقف النّاس منه، ثمّ الحيرة الأشدّ تعقّداً ومرارة، وهي حيرته في موقفه هو من نفسه» (61). ولكأنّه قد أراد بالتذكير، في هذه الكلمة التي ضمّنها فلسفته التربويّة، بحركات الإصلاح الزيتونيّ القويّة، أن يؤكّد صحّيح عزمه على الإسهام في تحقيق ما تاقّت إليه أجيال المشاركين فيها من إصلاح تعليميّ يشمل مضامين البرامج، وصيغ التنظيم، وأساليب التدريس، ويفتح أبواب الإصلاح الذّهني والاجتماعي، وآفاق الرّقي الحضاري.

وليس أوفى، ولا أبلغ للدلالة على أهميّة آرائه التي ضمّنها تقريره الذي قدّمه سنة 1931، في المؤتمر الأوّل لجمعية طلبة شمال إفريقيا، وعلى أهميّة ما تلاها من رؤاه الثّيرة، ومواقفه الجريئة، ملوّحاً باحثاً، وعضواً بارزاً في لجان إصلاح التعليم الزيتوني، ومشاركاً

يُتّسب واجب الاعتصام بمبادئ الإسلام الخالدة، وقيمه السّميحة التي بها حبّ العلم، وترشيد العمل، وإحكام المواءمة والتّكامل بين العقل والنقل، في تقويم التعليم وتجويده، وتجديد الفكر الدّيني وترشيده، وتسديد الفعل الحضاري وإخصائه.

فاعلا في الأنشطة السياسيّة، والجمعيّة، والتّظاهرات الثّقافيّة، والثّقافيّة، وقاضيًا، ومفتيًا، وحميدًا... من القول بأنّه كان، في كلّ ذلك، أجدر والمع من يمثّل ما يسمّيه هو نفسه «العزّة الزّيتونيّة الضّادّة» المتّجهة إلى المستقبل بزكي الإيمان بأنّ الكلف بالجديد المقيد لا

المصادر والمراجع

- (1) محمّد الفاضل ابن عاشور -الحركة الأدبية والفكرية في تونس، تونس، الدار التونسية للنشر، التّشرة الثالثة، 1983، ص 170.
- (2) نفس المصدر، ص 167.
- (3) نفس المصدر، ص 170.
- (4) المختار بن أحمد عُمارة- الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور حياته وأثره الفكري، تونس، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 47.
- (5) في سنة 1913 انضمّ الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور للجنة إصلاح التّعليم الزّيتوني وتنظيم الإدارة فكان أقوى المتصرّين لمطالب الطلبة التي كانت محلّ معارضة شديدة من قبل جيل الشيوخ
- (6) أهدأ ترقيعها من 1 إلى 10، مفصلة عن مشرقة محدّثة عن النّظمية الأهليّة بتونس، والتي حوت المحاضرات المقرّرة في مزرع طلبة شمال إفريقيا المحقّد بتونس من 20 إلى 22 أوت 1911، تيسيرًا للمعزّدين إلى القصص الذي جعلناه قوام هذا البحث. ومصدره الأوّل
- ويمكن مراجعة نصّ هذا التقرير كاملاً في
- كتاب : الزّيتونة والرسوليون في تاريخ تونس المعاصر (1831-1958)، جامعة الزّيتونة، مركز التّشتر الجامعي، تونس، 2003، ص 392-407.
- (7) التقرير، ص 1.
- (8) أحمد ابن أبي الضّيايف -إنحاف أهل الزّمان بأخبار تونس وعهد الأمن، الباب السادس، تحقيق أحمد عبد السلام، منشورات الجامعة التونسيّة، تونس، 1971، ص 101.
- (9) التقرير، ص 1.
- (10) نفس المصدر، ص 2.
- (11) نفس المصدر، ص 2.
- (12) شهد التّعليم الزّيتوني، سنتي 1875 و1876، بعرض من حير الدين باشا، مراجعة شملت مُواذّ التّدرّس، والكتب المقرّرة، والمكتبة، وواجبات الطلبة وحقوقهم، وطرائق التّدرّس، وتنظيم الامتحانات، والشّهادت وغير ذلك.
- راجع : محمود عبد المولى -الجامعة الزّيتونية والمجتمع التونسي، (بالفرنسيّة)، تونس، 1971، ص ص 84 82.
- (13) التقرير، ص 2.
- (14) نفس المصدر، ص 3.
- (15) نفس المصدر، ص 4.
- (16) نفس المصدر، ص 3.
- (17) قرّض هذا التقرير سابق لالتّصمام صاحبه إلى سلك المدرّسين بهجامع الزّيتونة، سنة 1932، أي بعد

إحرازه شهادة التطوع التي نالها سنة 1928 بأربع سنوات.

- (18) التقرير، ص 3.
- (19) نفس المصدر، ص 4.
- (20) نفس المصدر، ص 4.
- (21) نفس المصدر، ص 4.
- (22) نفس المصدر، ص 4.
- (23) محمد الفاضل ابن عاشور - تراجم الأعلام - تونس، الدار التونسية للنشر، 1970، ص 13.
- (24) نفس المصدر، ص 13.
- (25) نفس المصدر، ص 15.
- (26) التقرير، ص 5.
- (27) نفس المصدر، ص 5.
- (28) نفس المصدر، ص 5.
- (29) نفس المصدر، ص 5.
- (30) نفس المصدر، ص 5.
- (31) نفس المصدر، ص 6.
- (32) نفس المصدر، ص 6.
- (33) نفس المصدر، ص 6.
- (34) نفس المصدر، ص 6.
- (35) نفس المصدر، ص 6.
- (36) نفس المصدر، ص 6.
- (37) نفس المصدر، ص 6.
- (38) عبد الرحمن ابن عكدة - المقدمة، الجزء الثاني، قرأه وعارضه... 201. إبراهيم شيوخ، تونس، دار الفيروان للنشر، ص 501-503.
- (39) بخصوص حركة التلاميذ الزيتونيين التي شهدتها سنة 1910، راجع كتاب: أليس الصباح يقرب، تأليف الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ص 256-260.
- (40) تقرير، ص 10.
- (41) نفس المصدر، ص 10.
- (42) نفس المصدر، ص 11.
- (43) نفس المصدر، ص 12.
- (44) نفس المصدر، ص 13.
- (45) نفس المصدر، ص 13.
- (46) نفس المصدر، ص 13.
- (47) نفس المصدر، ص 16.

(*) في النقاش، عبّر الشيخ الشافلي التيفر عن رأي مغاير لرأي الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور، ملاحظاً - بالخصوص - أن التعليم الزيتوني تقدّم ولم يتأخّر، وأنّ دفع سيّره يسّلتهم الزيادة في الميزانية المخصصة له. وقد ردّ الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور مبيناً أنّ صط الميزانية غير مسدوح في اختصاصات المؤتمر، وأنّ تقريره عكس بصراحة، ودون مداينة - راعى التعليم الزيتوني. فكان ردّه محلّ استحسان كبير جسّده التصديق الذي تلاه.

(48) راجع كتاب: تراجم الأعلام، تونس، الدار التونسية للنشر، 1970. ففي هذا الكتاب الذي صدر بعد وفاته، جمعت تراجم سبعة وعشرين علماً هم جميعاً من رموز التنوير والإصلاح، أشاد المؤلف بإسهاماتهم القيّمة في خدمة للمجتمع التونسي، وإغناء الثقافة العربية الإسلامية.

- (49) تراجم الأعلام، ص 203.
- (50) نفس المصدر، ص 215.
- (51) نفس المصدر، ص 227 - 228.
- (52) محمد الفاضل ابن عاشور - الحركة الأدبية، والفكرية في تونس، تونس، الدار التونسية للنشر، 1983، ص 30.
- (53) نفس المصدر، ص 31.

1994 مكتاً من نسخة من الأستاذ إبراهيم شيوخ قله على ذلك جزيل الشكر المستحق.

(54) رسالة الشيخ عبد العزيز العالي بتاريخ 10 - 6 - 1930، الموجهة، من بغداد، إلى الطالب التونسي عبد الرزاق الشافلي الذي كان يزاوّل التعليم العالي بباريس.

- (55) نفس المصدر.
- (56) المختار بن أحمد عمار - الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور: حياته وأثره الفكري، تونس، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 62.
- (57) راجع كتاب: الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور ومسيرة التحرير والتنوير، تونس، وزارة الشؤون الدينية، سلسلة آفاق إسلامية، 3، 1992، من 184.
- (58) نفس المصدر، ص 185.
- (59) نفس المصدر، ص 185.
- (60) نفس المصدر، ص 186.

الفضاء في الشعر : مسألة تشكيل التجربة في الزمن البصري

نزار شقرون (*)

عاضدت إيقاع تجربته الوجودية الحديثة بعيدا عن الحدود المسمّورة، إذ أنّ تجارب النجوم لا يوافقها غير رؤية مستحدثة للفضاء تستفيد من سائر الفنون البصرية.

لقد أصبح تراوّل الفنون في الغرب ولدى العرب أمرا قائما. يمكن هذه التراسل، الشاعر العربي من اعتبار خطابه اللغوي، في فضاء تعبيرى جديد، واستطاعت الحلفية المعرفية والتجربة الحياتية المستجدة أن تخلق نوعا من التواضع بين الخطابات. فلقد عقد الشاعر العربي صلات وثيقة مع الفنانين التشكيليين خاصة بعد خروج المجتمعات العربية من الحقبة الاستعمارية، ناهيك أن جبرا إبراهيم جبرا انتفع على الفنان شاكِر حسن آل سعيد، ويلند الحيدري كانت له صلة وثيقة بجواد سليم وكذا هو شأن بدر شاكر السياب ويوسف الخال أيضا. كانت حداثة الشعر متصلة بحداثة الفن. ولم تقف الصلة بين الشعر والفن في حدود الممارسة الفردية للشاعر العربي بل إنّ مشاريع كتابية انساقّت بدورها في إذكاء العلاقة بينهما وهو ما سمّت إليه مجلة شعر اللبنانية وكانت قلعة من قلاع الحداثة الشعرية وواصلته محلة مواقف ورثتها الشرعية.

إنّ القسمة القديمة التي حدّدت بها الاستطيقا، منذ ليسنج، الفنون التشكيلية بوصفها فنون الفضاء بينما جعلت الموسيقى والشعر فنونا زمنية، قد اهتزت وأصبحت هذه الفنون متداخلة وعامرة بالفضاء. فيصبح الفنون معنية بالفضاء كما هي معنية بالزمن، دون شك، ولكن بتدوّن. وفي علاقة مشروطة بالشئ الذي تتكلّم به

ولم يعد الخطاب اللغوي مستبداً بالحضور في وجود القصيدة وإنما انفتحت بعض التجارب الشعرية العربية الحديثة على قبول الآخر البصري في سياق سوسيو-ثقافي، بدأت فيه بوادر استخدام البصري تظهر باحتشام. فغيرت بعض القصائد العربية صلتها بالفضاء الورقي، مثلما غيرت من شكل اتصالها بزمّن اتبناها ووجودها، مستبدلة بذلك طرائق الكتابة وطرائق التلقي على السواء. ولم يعد الفضاء محافظاً على صميمته وصرامته باعتباره مجرد وعاء محايد للدالّ اللغوي بل أصبح شاهداً وسندا في الآن نفسه لمغامرة القول الشعري. لقد ساعدت الرؤية الجديدة للفضاء على اقتراب الشاعر من وجوده الحسي، ومن خروجه عن قول البلاغة إلى بلاغة القول، كما

(*) جامعي، تونس

لقد أبدل الشاعر العربي الحديث المدرك السمعي بالصري والمدرك العقلي باللمسي. وافتتحت بعض التجارب الشعرية العربية على فضاء جديد للكتابة ولوجود النص الشعري. لكن هذا التناول الجديد للفضاء لا يقضي بالضرورة قيام الشعر العربي القديم على فضاء مخصوص، بقدر ما يؤكد. فلقد جاء الاستغلال المحدث للفضاء في ظل موقف من الفضاء القديم، ولم تكن ثورة شعراء الحداثة على الشعر القديم، ثورة على نظام إيقاعي فحسب تم فيه استبدال عمود الشعر بالقصيدة الحرة أو بقصيدة النثر كتخلص نهائي من أغلال الوزن، بل إن الثورة حدثت في الشعرية ذاتها التي يكون الفضاء مساحة تحولاتها وتبايناتها وطموحاتها.

1 - في جينيا لوجيا الفضاء في الشعر :

لا شك أن الشعر العربي الحديث بنى صلته والفضاء، في إطار تواصله مع التجارب الشعرية الغربية أولاً، وفي إطار انكفاءه ممكن على تراثه الزخرفي البصري ثانياً.

ومما لا شك فيه أن تأثيرات الشاعر الفرنسي بوليفر واضحة على نصوص بعض الشعراء العرب، فقد جاءت «الكاليفرامات» «Calligrammes» لترسم القصيدة، جاعلة من المعنى أساساً لعمل تصويري، يشكل دلالة القصيدة. كما أن تأصيل الكتابة باستخدام أنواع من الخطوط العربية على فضاء الصفحة الواحدة وانتغال الشاعر العربي بوضع قرآن ممكن مع القاع التراثي كالوشم باتت من البنايع الممكنة لتجربة مع الفضاء الكتابي.

إلا أن صلة الشاعر العربي مع الفضاء لا يمكن حصرها في الزمن الحداثي فمنذ القديم وعى الشاعر العربي بمسألة الفضاء. ولا شك من أن فضاء القصيدة القديمة، كان يستجمع مكونات الفضاء المكاني العربي الذي بدأ قائماً على البدوة ومكونات البيئة الصحراوية، حتى أن الجهاز الاصطلاحي للقرآنين الشعرية القديمة ارتكز على مقومات هذا الفضاء (البيت/الود/العمود/الضرب/العروض...).

يقول ابن رشيق القيرواني : «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراؤه الطبع، وسمكه الرواية، ودعائه العلم، وبابه الدرية، وسكته المعنى، ولاخير في بيت غير مسكون، وصارت الأعارض والقوافي كالموازين والأمثلة للبيئة، أو كالأواخي والأوتاد للأخية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فلما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها» (1).

لقد عرّف ابن رشيق مفهوم البيت برده إلى معمارية مخصوصة فأوجد أوجه الشبه بين مكونات الشعرية العربية القديمة وبين غط البناء العربي القديم. إذ أن المجال المعماري العربي القديم متوغل في عمارة القصيدة التقليدية.

ولقد بقيت القصيدة العربية متوازنة الشكل ومحافطة على فضائها. ورغم بعض محاولات التمرد والتحديت في الشعر العربي القديم والتي جاءت تعبيراً عن بداية تغير في البيئة العربية والانتقال من البداوة إلى التحضر مع ظهور المدن والحواضر، فإنها لم تشكل تمرداً مطلقاً على سنن الكتابة العربية وتخصيصاً على توزيع الكتابة على نفاذ الواجهة. بقي الشعر رهين فضاء واحد، دون أن يفتي بعض الظواهر الفنية التي تعكس الوعي بالفضاء وتقيده. رغم أن الفضاء المكاني اتسم بالرحابة، سواء فضاء الصحراء مع البدو أم فضاء المناطق المفتوحة في صدر الإسلام، إلا أن الوعي القبلي القائم على حد واضح لمضارب القبيلة أو الوعي الإسلامي القائم بدوره على استدعاء ثنائية فضاءين متباينين : دار إسلام ودار كفر، شكل فكرة إنشاء حدود بيئية ودقيقة للوجود المكاني الذي هو صنو الوجود الزماني أي الفكري والكباني.

وكما ساهم تحديد الفضاء في استرسال فكرة الحد والحدود، جغرافياً وثقافياً، فإنه بدأ الفاصل بين الأجناس التعبيرية أيضاً وخاصة بين النثر والشعر، فالقراغ في القصيدة العمودية كان سمة فارقة بين الشعر والنثر ويقصد بفسحة القراغ بين الصدر والعجز، إلا أن هذا القراغ أعدم مع القصيدة الحديثة أي أزالته هذه القصيدة تلك السمة الفارقة وأقرت بتداخل ظاهري على الأقل بين جنسين أدبيين طالما حافظا على استبدادية حدودهما

وما البياض الفاصل بين الشطرين إلا وسيلة لمساعدة الشاعر على استعادة نفسه.

2 - شاعر الحداثة وممكنات التفضية :

واجه الشاعر العربي واقعا جديدا بإرث قديم عجزت أسئلة النهضة العربية عن ربحه لكن صدمات وكدمات التلاحق جعلت الشعر العربي يتخطى العلاقة الأيقونية بفعل قيامه على الانزياحات وتحوله إلى ضرب من الخطاب الإيحائي والإشاري. وتحول الشعر من خطاب المفتر والشارح للعالم إلى شعر يقول العالم أي شعر تجرئة لا شعر معرفة. وهو ما عنى انقلاص التجربة الشعرية العربية من أسر النمط التقليدي إلى استحداث أنماط كتابية في علاقات فضائية مستجدة.

لقد وقف الشاعر العربي أمام الشعرية القديمة ليعلم بأن الشعر دخل إلى الذئبية وأنه لا سبيل إلى الإيمان بنمط كتابي متعال، بل إن ميزة الشعر أنه متلبس بالتاريخي، حتى وهو يعالج قضايا الأبدية. ولهذا شرع الشعراء العرب في طلاء علامتهم جديدة مع الفضاء إلى درجة عددا البعض نوعا من «الهوس» إذ يذكر علوي الهاشمي: «ولعل هذا الهوس الملحوظ بتشكيل البياض يعود إلى ذلك الفزع البدائي من الفراغ الذي مَيَّرَ تجربة الإنسان والشاعر العربي الأول، فحاول جهده أن يغطي به تلك البنية الإيقاعية المتكاثفة الصلبة» (2).

لكن النظر إلى الفراغ باعتباره منطقة مغزعة تتوافق مع بعض التصورات القائلة بأن الفن العربي الإسلامي يكره الفراغ لأنه موطن الشيطان، وهي مسألة في غاية الهشاشة، وتكشف عن تغلغل الفكر الشعبي في تصوير الفراغ كمسألة مجهولة مخفية، ويذهب علوي الهاشمي أكثر من ذلك حين يصرح بأن الشاعر الحديث هو وريث سلفه في الخوف من فزع قادم وهو ما يعني أن الزمن النفسي العربي مستمر، وأن الشاعر العربي لم يحدث قطبة ميكولوجية مع الإرث الإبداعي العربي في محاورته مع الوجود، وهو ما يعني أيضا أن تشكيل الفضاء عند

رغم ما اكتنف النثر العربي القديم من رغبة في مهادنة الشعر (المقامات). واعتبرت زيادة البياض أوالفراغ في القصيدة إعلانا صريحا على تخلي الشعر عن مركزته وقداسته إزاء هامشية النثر التاريخي.

لكن ثبات بنية القصيدة في فضاء دام أكثر من خمسة عشر قرنا وما يزال، لا ينحصر في ثبات المعمارية العربية التي تغيرت دون أدنى شك في مستوى تجلياتها الواقعية - بل في رسوم البنية المعمارية للذئبية العربية، خالقة بذلك نوعا من الفصام الدائم بين الكيان العربي وبين مظهرات حياته على أرض الواقع. ومن بين أبرز ثوابت هذه البنية المعمارية استفحال البنية السمعية رغم انكباب المتلقي العربي على العيش في زمن الطباعة ثم في الزمن البصري. بل إننا نذهب إلى أن استفحال البنية الشفاهية في تركيبة المجتمع العربي حالت دون قبول لفضاء جديد. غير أن القصيدة العربية شهدت محاولة تجديدية مع شعراء التجديد: أبي نؤاس ويشار حين انتصرت القصيدة لتغير الأمكنة في داخل التسجيلات الدلالية وهو ما أدى إلى ثورة على إيقاعية القصيدة القائمة على الوقفة الطللية وأركان الرجل، قدم أبو نؤاس بالدعوة إلى «بلاغة جديدة» إلى نبعه الأطلال بـ «البلاغة القديمة»:

صفة الطلول بلاغة القدم * فاجمل صفاتك لابنة الكرم
أو في بيت آخر قوله :

عدّ عن رسم وعن كتب * وألّف عنه بابنة العنب
غير أن مجابهة الفضاء التكويني للقصيدة العربية القديمة لم يعاضده تحول على مستوى الفضاء السكن لنظام الشطرين الذي أكد حضور المشاهدة وارتباطها بالبنية السمعية رغم الإدراك الداخلي للشعراء المجددين بعدم الاطمئنان إلى سكونية عمود الشعر، إلا أن إيقاعية الحياة العربية لم تدفع الشاعر آنذاك إلى اقتراح تصوّر كلي للفضاء، فحافظت على الشطرين وعلى عنصر الوقف في القصيدة التقليدية، فيتحدّد الوقف الأول في نهاية الشطر الأول بينما يتحدّد الثاني في نهاية البيت.

في تضاف مع النص الشعري ويمكن رصد ثلاثة أنواع رئيسية منها :

- مزاج الصورة بالعنوان :

يجنح عديد الشعراء إلى خلق ألفة بين الصورة وعنوان القصيدة، فيتحوّل فضاء الصفحة إلى ملصق إعلاني تتعدد وظائفه الإشارية والإيحائية، وتتماهى الصورة مع دلالة العنوان وقد تتشكل أيضا مع مضامين النصّ الشعري. ولكن ما حاجة الشاعر العربي إلى الصورة وهو المختون بالصورة الذهنية ؟ ألا يمثل هذا الاستدعاء نوعا من الاستنجاذ بلاغة الصورة الحسية وتقليصا من حدود الدلالة الإيحائية ؟ وبدل أن تفعل القصيدة درجة التخيل، ألا تفقر هذه القدرة الخلاقة ؟ إن وابل هذه الأسئلة يطرح خاصة في اتجاه الصور التشخيصية لعناوين القصائد، حيث تصفح الصورة عن إحياءات القصيدة بل وتوجه القارئ نحو قراءة أحادية تقتلص فيها حدود التأويل. يزج الشاعر العربي ببعض اللوحات الفنية في دقة كتابه دون أن تكون هذه اللوحات منسقة من الملل الشعري للشاعر بل تنتمي في الغالب إلى مدلولات فنية أخرى، إذ ليس بين الشاعر والفنان من توافق على إنجاز عمل مشترك، وأغلب الأعمال تسير في

الشاعر العربي الحديث لم يخرج عن مجرد كونه تشكيلا صوريا لإروائية قديمة توزج انسحاقه أمام فزع بدائي.

ولا نذهب إلى هذا المذهب بل إن وجهة الشاعر العربي في اختياره لاستدعاء فضاء جديد لحظاته اللغوي المكتوب هي أوسع من أن تكون تقلصا لفزع أو مجرد لعبة بين السواد الطبايعي والبياض أو بين الملأ والفراغ. إن هذه الصلة نغملنا على تغير جوهر في المدرك الشعري وفي تكوينية التجربة الشعرية ذاتها.

تري خالدة سعيد أنه «يسمح للشاعر أن ينسف المنطق الأرضي مثلا، وأن ينقض الديهيات العقلية، أن ينقض أسس الكلام والجمال، أن يتحرك في مسار الجنون ولا لأقول يدرك الجنون، لأن ما نراه اليوم تفوقا كان يبدو للقدامي جنونا. بهذا المعنى يصير الجنون، التيق ونقض المصطلحات و«خرق العادة» وتجاوز دائرة المعلوم» (3)

إذن، فالشاعر الحديث متمدّد ومولع بركوب المجاهل، فكيف له أن يستقرّ على فضاء وهو أبسط تعريفاته تشكيل مكاني لتجربته. وهو المصاحبة التي يتولد فيها الشعري الحديث.

3 - إشكال مرادة الفضاء :

في تجربة الحدائث، اختبر الشاعر العربي إمكانات استخدام الفضاء ليوقع إدراكه وإحساسه بالوجود وفيه. وإذا ما اشتركت التجارب العربية في نبذ الهيمنة المطلقة على الفضاء الورقي، فإن التشكلات البصرية تعددت في التجربة الواحدة أصلا. وبعيدا عن الذروب المطروقة في تقييم البعد الفضائي للقصيدة يربطه بشكل أساسي بصلة البياض بالسواد والكتابة بالفراغ نظرح مجموعة من الملاحظات حول إمكانات أخرى لرصد جمالية فضائية القصيدة الحديثة.

1- تضاف الكلمة والصورة :

لم يقتصر استدعاء الصورة على أغلفة الكتب الشعرية، بل إن الشاعر العربي استخدم الصورة الفنية



مفوض من ديوان دناشيد
الفيارة آدم تضي

كركوتلي وعبد الرحمان المزيّن. وأغلب هؤلاء الفنانين من المشهد الفلسطيني المقاوم وعرفوا بتقديمتهم، وهو ما يزيد في ترسيخ الوظيفة الترسيمية لمرجعية الشاعر الذي لا يستحضر إلا من يتواسج معهم في الرؤية.

- محايّة الصّورة للمقطع الشعري :

ثمة تجارب شعرية ينهض فيها الكتاب على اتفاق مسبق بين الشاعر والرّسام على تصميم الغلاف والقصائد في إطار رؤية مشتركة، حيث يتحوّل النصّ الشعري بالنسبة للفنان إلى حامل أو فضاء بكر وموجه بفضل رؤية الشاعر. ولا يتدخل الشاعر في تشكيل مباشر للنص في الفضاء. عندها تكون تجربة فضائية الشعر مزوجة برؤية الفنان أيضا ويتحوّل الشعر إلى تجربة مفردة إلى تجربة مزدوجة. وتتحقّق الصّلة التي طالما ذاعت مدّ أن ردّها هوميروس في قوله بأنّ الشعر شيء بالرّسم. بهذا الشكل تقصّي القصيدة لوحة فنية أقرب إلى اللوحة الحروفية الزاهية غير أنها أكثر تصريحا. وإذا كان قتل الرّسام لاحقا على فعل الشاعر في مثل هذا الانجاز فإنّ الحرف للرّسم، ليست غير قراءة تعبيرية بالأشكال للنص الشعري. وتغرب مثلا على ذلك ديوان الشاعر التونسي عبد الرزاق نزار «عائشة في زمن التحوّلات» (5) حيث التبس الكتاب بتجانس بين النصّ الشعري والمقاربات الفنية للفنان خليل قوبعة الذي تولى تصميم الغلاف وكتابة القصائد بخطه إضافة إلى التعبيرات الخطية والتصويرية، وقد جاء العمل مزيجا من البحث الخطي وتواصل مع نبض الشاعر. وهو لا يخرج من باب القراءة ولكنها قراءة عاشقة حيث تحوّلت التداخلات الفنية إلى جسد القصيدة. وقد يعود ذلك إلى اهتمام خليل قوبعة بالحروفية في مرحلة من مراحل تجربته، إضافة إلى كونه يمارس الكتابة الشعرية سرا، فكانما التفت رغبة الشاعر بسرّ الرّسام. وقد توزعت الأعمال الخطية لقوبعة بين أعمال تزوج الحرف بالشكل التشخيصي وبين أعمال يتغرد فيها الرسم بالفضاء على أنّ هذه الاختراقات التي يقتسم فيها الشعر صفحة الديوان مع الرّسم، لا تنسحب على كل صفحة بل يكاد توزع هذا التواشج ينصرف مرّة واحدة في كل قصيدة.

اتجه اختيار الشاعر لأعمال يرى فيها نوعا من الملامة بين جماليتها وبين محتوى قصائده. وهو بذلك يقدّم قراءته للعمل بل ويقحم الصّورة إجمالا في صلة حميمة مع النصّ دون أن تكون مثبتة عنه أو متصلة به في أصل نشأتها.

ونستدلّ على ذلك بديوان «أناشيد الغبار» للشاعر التونسي آدم فتحي (4) الذي استخدم في كل قصيدة جديدة لوحة مخصوصة لفنان تشكيلي، فعُدّت اللوحات بعدد القصائد الثلاثة عشر. وإذا كان الشاعر قد أشار إلى أسماء الفنانين في هامش الكتاب فإنه لم يشر إلى أي خاصية تقنية للوحات من نوع مقاسها الأصلي وتقنية رسمها أكانت محفورة أم مائية أم زيتية، ملونة أم بيضاء وسوداء. ولهذه الإيضاحات أهميتها، لما تعني به قراءة القصيدة، إلا أنّ آدم فتحي اكتفى بذكر أسماء الفنانين للدلالة فحسب على صلة حميمة بين مرجعيته الفكرية أو ذائقة الفنية وبين أسلوب واتجاه الفنانين وهم: غسان كنفاني، توفيق عبد العال، غسان العتال، صلاح أبو شندي، زهدي العلوي، مصطفى الحلاج، جمال الأفغاني، محمّد أبو صلاح، ياسر أبو حديد، جاهد



نموذج من قصيدة «الطوفان» من ديوان «عائشة في زمن التحوّلات» لعبد الرزاق نزار

– مواجهة الصورة للمقطع الشعري :

يختار الشاعر في أحيان كثيرة، التعامل مع فنان محدّد كما يختار طبيعة هذه العلاقة الممكنة، وللشاعر الترنسي بأسط بن حسن تجربة فريدة في صلة النصّ بالقضاء وبالصورة أيضاً باعتبارها جزءاً من فضاء الديوان. لقد اختار الشاعر في ديوانه «أبعد من الحضيض» (6)، أن يتواصل مع محفوظات الفنان يوسف عبد لكي الذي صمّم غلاف الكتاب ووزع مجموعة من أعماله في مواجهة مقاطع شعرية ويدل أن تكون الصورة / اللوحة جزءاً من النصّ أو من العنوان أصبحت في مواجهة الصفحة والملاحظ أن كلّ اللوحات وضعت في الجهة اليسرى من الكتاب وهي ستّ لوحات فحسب. لكنّ هذا العدد القليل قياساً بعدد مقاطع الديوان أو صفحاته لا يعكس ضالّه حضور اللوحات فلإزاء شخّ العدد نلاحظ طغيان حجم اللوحات على المقاطع فاللوحات ذات مقاسات مختلفة، ولكنها مقاسات كبيرة ومتفاوتة الطول والعرض وبعضها يكاد يغطي كامل الصفحة التي تسمح بدورها حيزاً مكانياً غير متداول في الكتب الشعرية التي عادة ما يكون مقاسها 13 x 21، لكنّ كتاب بأسط على مقاس 27 x 21، وهو مقاس نادر. وبذلك يتحوّل القول الشعري إلى قصيدة شاعرية وغير منقطّ مع ما هو شائع، فلكلّ تجربة حصر صيتها وضوابطها الفضائية. واللائق للانتباه أن المقاطع الشعرية في القضاء تكاد تضع لشدّة قصرها فتبدو صغيرة في فضاء واسع، بل هو نافذة إلى اللامرئي وهو ما يحدث أيضاً نوعاً من العمق في القضاء. وبما أنّ أبعاد القضاء شاعرية في هذا الكتاب فإنّ المقطع الصغير يخلو بعداً هاماً. وقياساً لكثرة مفردات المحفورة الواحدة فإنّ المفردات النصية فيها اقتصاد رهيب، ومثالاً على ذلك هذا المقطع :

هذا
سلطاني
يبحث
عن
عرش
من

النفائيات (ص40)



ويواجه هذا المقطع في الصفحة 41 هذه اللوحة من مقاس 15 x 23.

ويقدر ما تسيطر اللوحة على القضاء الورقي يعلن المقطع الشعري على انسحابه منها في إيقاعية، تحمل كل مفردة من الجملة مستقلة بذاتها، وهي تقيم في هذا المقطع اتحاداً دلاليّاً من الأعلى إلى الأسفل، أي من منزلة السلطان إلى منزلة النفائيات، وهو نوع من العدّ العكسي الذي ينسج علاقة اللوحة بالمقطع الواحد أيضاً، أي من الكبير إلى الصغير منه إلى المتناهي في الصغر.

– وحدة الصورة بالمفردة النصية :

إذا كان الشعراء يبحثون عن شركاء فعليين في تحويل القضاء البصري إلى فضاء رحب يسع الخطاب الكتابي كما البصري، فتتمة شعراء لا يحتاجون كثيراً إلى البحث لأنهم يحملون الصفتين معا في قلب واحد. ومن بينهم الشاعر العراقي شاكِر لعبي الذي استخدم في ديوانه «جنود وأجنحة» (7) ومهره بعنوان فرعي «قصائد فوتوغرافية»، صورا تتخلّ مساحات من ديوانه وهي على أصناف عدّة وفي بعضها إبداعية متفردة. وقد اختار لعبي لصوره مواقع مختلفة من القضاء الورقي وصلة متعددة بقصائده ومن بين هذه الصور، صورة ورقة الأكاسيا وهي في شكل شفتين بل قبلة منطلقة من طبيعة الكائن الحيّ، وفيها معنى مفارقة الورقة للغصن والقبلة للفم أو للجسد. وبين الجزء والكلّ تنهض علاقة النصّ

وبين نوع من الخطوط الأصلية الناهضة من أديم الأرض المغربية ومن عناقها، كما يحيلنا أيضا على موقف رؤيوي من مسألة التحديث في الفضاء العربي.

لقد جاء العنوان في صيغة واضحة/ملغزة في الآن نفسه، فالكتابة تنجس في تيار مناهض للعمود الشعري، لكنّ العنوان يسير في اتجاه عمودي، فهل أنّ استخدام هذه الإشارة إلى الاتجاه اعتبارية وخالية من الإشارة إلى موقف ما من العالم والشعر؟

إنّ الاتجاه العمودي متصل بصوت المخاطب أكان امرأة أم متلقيا، ويصرّح بنية الشاعر في اللحاق به أو السفر إليه. فتكون الكتابة هي وسيلة الرحلة وتكون مقصدية الديوان برتبه، تحقيق خط للسير في اتجاه المخاطب. وضمن العنوان وهو المدخل الاستهلاكي للنص، توصيفا لصوت المخاطب بكونه عموديا، وهو توصيف شامل لمخاطب مطلق هو المتلقي العربي الذي تبنى ذاقتة الشعرية على عمود الشعر دون غيره من ألوان الكتابة الشعرية وتلك قراءة ممكنة، جعلت من **حسب** يتخيّر شكلا خطيا ملتصقا تاريخيا بالمتن التراثي وبالشعر العمودي،/لكتابته التحديثية.

إنّ الصوت هو البعد الحسي للكلمة وهو عنصر سماعي ملازم للذاتة العربية السماعية، لهذا يتجه إليه الشاعر لا للحياة فيه بل لابقائه وتغيير مجراه. لهذا فإنّ بئيس يعتمد الخط المغربي كشكل تراثي مألوف لتحقيق وصل المخاطب لكنه في الآن نفسه يسحب إلى منطقة جديدة أي إلى اتجاهه الخاص وهو اتجاه لا يعتمد الصوت قدر اعتماده على البصر. فقصيدة بئيس لا يمكن أن تقرأ دون أن تخون ذاتها لأنها مشكلة طباعيا، والمتقبل ملزم على القراءة بدل السماع. بل إنّ القصيدة لا تلتزم بنظام السطر الشعري في القصيدة الحديثة بل تتخذ لنفسها نظاما من الاتجاهات المغايرة التي لا تستهل فيها القراءة من اليمين إلى اليسار، بل من الأعلى إلى الأسفل ومن الوسط إلى الجوانب ومن اليمين إلى اليمين في شكل دائري. إنّ القصيدة تفرض اتجاهاتها الخاصة في الفضاء الورقي، وهي إذ تملن تلبسها بخط قديم يحمل في

أيضا بالصورة، فالصورة هي جزء من كلية النص. في هذه التجربة يسعى شاعر إلى إخماد الحياة الأبدية للنص على فضاء الوجود ويتخيّر الفوتوغرافيا ليلاعب مسألة المحاكاة وليكثر رتبة التلقي، إنّه يزف النص في فضاء مستحدث ويخلق جماعا سعيدا بين النص والصورة، في إيروسيّة مبطنة.



ممدوح من ديوان
«جذور وأجنحة»
لشاعر لعبي

ب - الجمالية الخطية :

لقد مكنت الطباعة المبدع من استخدام مجموعة من الخطوط، بل ويتخيّر الشعراء خطوطا دون غيرها لمقاصد إبلاغيّة أو جمالية، ويراعي هذا الاختيار ذائقة الشاعر كما يراعي ذائقة المتقبل. وقد شهدت التجربة الشعرية العربية نماذج عديدة لشعراء تدخلوا في شأن توضيب خط الكتابة، فلم يتركوا هذا الشأن للمصممين والحرفيين من رقة العصر الجديد. ومن بين هذه التجارب، تجربة الشاعر محمد بئيس الذي اهتم بالخط الذي تطبع به قصيدته، كأنّ الخط في فضاء الورقة هو شكل استواء الكائن في مستقرّه.

ففي ديوانه «في اتجاه صوتك العمودي» يتعد بئيس عن الخط الطباعي، معتمدا الخط المغربي المشجّر، وأصلا بين قصيدته الحديثة في بنائها وعزوفها عن عمود الشعر،

نستحق الأمان في وقت تزداد فيه المتغيرات تشتتاً فهدأت ما بهمن. هي
أشهرت. وهي. حين سنفي. وسقطت. حشونا. أخرى. دى. يمتدح. هي
الوص. العرب. رابطة. ياتون. من. أثر. يمتدح. مطوب. حشونا. ويقت. هي
حارس. يمتدح. حشونا. ويقت. حشونا. يمتدح. حشونا. يمتدح. حشونا.
وبالصادق. لائق. من. أن. حشونا. يمتدح. هي. حشونا. والشباك. الأثر.
بشعر. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا.
هداير. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا.
حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا.
حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا.
حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا. حشونا.

قلت أم حشونا
نكس حشونا حشونا
حشونا حشونا حشونا حشونا
حشونا حشونا حشونا حشونا

حشونا حشونا حشونا حشونا
حشونا حشونا حشونا حشونا

نموذج من ديوانه «فواصم الشرق» ص 63.

افق جديد للمتلقى أم تبعيد للمتلقى :

تشكل تفضية النص إذن، وفق مسار مألوف يجمع
بين النص الثري السردى أو الشعري ومنه استهلال
الكتابة من اليمين إلى اليسار، ومسار ثان يتزاح فيه
الحطاب الشعري الحديث عن سائر الأجناس الشعرية
بفضل توزيع الأسطر على الورقة بشكل مختلف.

إن مسار التفضية ينتج دالا جديدا على الفضاء الورقي
وهو في الغالب ينتهي إلى الدلالة ذاتها التي تروحي بها
القصيدة، إذ ينهض نوع من التشاكل بين دلالة الدال
البصري وهو ما نسميه بالتشاكل Isotopie. ويقوم
هذا التشاكل على تموجات النفس المبدعة وإيقاعها
الزمني والكاني، إذ يذكر محمد بنيس : «إن الزمان في
الكتابة مضاد لحتميات البداية والنهاية، تقدم له حرية
تكسير توحد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو

داخله كل ترسب الدافقة العربية القديمة فإنه يحمل أيضا
كل المضامين الحديثة والرؤى المغايرة التي تريد الانعتاق
وتأسيس علاقة جديدة مع المتلقي. لذلك تكون اتجاهات
القصائد مثل تموجات صراع وحركة داخل هذه الذات
الكتابية التي يمثلها جسد النص.

لكن تجربة بنيس مع الخط المغربي توقفت في دواوينه
اللاحقة (8) لتحل محلها إمكانات الطباعة، وأصبح
الشاعر يزواج بين استعمالات مختلفة في الخط بين
الرقيق والغليظ كما أن السطر الشعري استعاد استواءه
وأضحى قريبا من الامتداد الذي يكتسبه النص الثري.
وبدل أن يقتزل النص تحول إلى مهمين وكائن غليظ
يكتسب الصيغة الإعلانة :

نموذج

في الشعر كُنَّا نَحْشِي بِفَيَا بَ وَجْهًا
تَوَزَّعَ التَّجْوُودُ عَلَى سَبَاحٍ مَاجِيٍّ يَذْهَبُ مِنْ
الْفَرْقِ الْمُضَيَّعَةِ بِالْمُحَرَّاتِ الَّتِي زَمَّتْ
مِيَاةَ النَّهْرِ فَافْتَرِي بِحَيْثُكَ التَّهَارِ إِلَى
مَلَابِجِ قَلْعَةٍ وَقَمْتُ بِنَادِلِهِمْ عَلَى أَحْبَابِهَا

كُنَّا نَقُولُ هُنَا نُحْيِي جِسْرَنَا وَنُضَيِّعُ
فِي غُصْنِ الظَّهِيرَةِ بَيْنَ حُلُقَاءِ هَذَيْنِ وَخُفَّةِ
الْحَطَوَاتِ نَدْفُهُمْ صَوْتَنَا بِتَشْيِيدِ أَنْفَاسِ
مُبْغِثَةٍ تَقْشُرُ عَنْ مَغَالِقِ كُمِيَّةٍ تَسْتَأْذِنُ فِي
قُوسِ التَّهَانِي لَيْسَ يَنْزَعُنَا بِرَيْقِ رَاكِدٍ نَارِ
تُظْهِرُنَا مِنْ رُؤْيَا الْأَسْوَارِ غَالِيَةً حَقُونُ
النُّوْءِ تَكُنُنَا مُنَاقِبَةً صَبِيَّةً أُولَى

نموذج من ديوان «ورقة البهاء» ص 51.

والإيهام والقول بأن بصرية القصيدة زادت من حدة القطيعة مع النص الشعري إلا أن الشاعر يرتاد أفقا لا يبدو فيه أسبقية القالب على القول، فالتجربة تختار تشكيلها في الفضاء ولا يمكن أن يتغير الفضاء الواقعي واليبي والحضاري ويبقى فضاء الكتابة محتفظا وأبدنياً. ولعل أدونيس كان محقا حين أعلن : «إن القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة وإنما يعنى بحضورها كشكل تعبيرى، أعني صيغة الزوا» (10).

متاه مغامرتها آنا، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبين النص وفق اتجاهات النفس وتماذيه في خرق الجاهز، وبالتالي تهجير الجسد. من عطفه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة أخرى» (9)

لكن هذا الإيقاع الذاتي بما هو محدد لاتجاه ما داخل النص شياغب التلقني، وقد واجهت القصيدة البصرية الحديثة نقدا كبيرا ليس أقله اتهامها باستفحال الغموض

المصادر والمراجع

- 1) ابن رشي: العمدة - دار الجليل، بيروت - الطبعة الخامسة 1981 - ص 121
- 2) علوي الهانسي: تشكيل فضاء النص الشعري - بصريا - مجلة البنية - العدد 83/82 - السنة 1991 - ص 93.
- 3) خالدة سعيد: حركية الأبداع - دار العودة، بيروت - 1982 - ص. 92.
- 4) آدم فتحي: أنشيد الغبار - دار الأقواس للنشر - تونس 1991
- 5) عبد الرزاق نزار: قنطرة هم زمن التصولات - شركة كليب الرسم والصحافة، تونس - دون تاريخ (في التسمينات على الأرجح)
- 6) ياسر بن حسن: أبعاد من الحفيظ - منشورات نهر الزمان، تونس - 2000
- 7) شاكر لمعي: جذور وأجنحة - دار محمد علي للنشر - الطبعة الأولى 2007
- 8) محمد بنيس: ورقة البهاء - دار توفيق - 1988. مواسم الشرق - دار توفيق - 1985.
- 9) محمد بنيس: حلقات السؤال - القار البيضاء - 1988 - ص 24.
- 10) أدونيس: زمن الشعر - دار العودة، بيروت - ط 3 - ص 72.

افتراض الفطرية ونشأة اللغة

تأليف : بيتر سيران

ترجم فرحات المليلح (*)

I - افتراض الفطرية :

يمكن للقارئ أن يستغرب في كتاب من هذه الطبيعة أن لا يؤلى إني اهتمام للطرح الموسع حول الفطرية في اللغة ، وسأبدي في هذا القسم أسبابي لهذا الانقسام الظاهر ، لكن في البداية ما هو افتراض الفطرية الذي دافع عنه شومسكي بأشكال مختلفة طوال الأربعين أو الخمسين سنة الماضية ؟ . إنه لا يمثل الافتراض بأن البشر لا يحتاجون إلى بعض الأبنية الفطرية كي يكونوا قادرين على اكتساب اللغة الطبيعية وذلك لا يعد افتراضا بل هو تعريف بالضرورة إذا ما احتاج المرء إلى دماغ مكتسب . لتعلم أي شيء ، إنه بالأحرى افتراض مخصوص بمعنى أن أيا من الغرائز الحيوانية والموجهات الطبيعية هي فطرية خصوصا ، إنه افتراض أبنية فطرية يملكها البشر كي يصبحوا أكفاء في اللغة .

لقد حدّد شومسكي وأتباعه هذا الأمر ، فالأنحاء على سبيل المثال هي أبنية مستقلة فطريا وليست مرتبطة بالتعداد الخطي للعناصر في الجمل . لقد أكدوا عموما أن ما عدّد

(*) باحث ، تونس

دائما نحوا كوتيا من أي طبيعة كانت ، لابد أن يكون فطريا بالمعنى البيولوجي الحرفي للكلمة ؛ أي باعتباره سمة مخصصة موصلة مسبقا (Bewired) (1) يُفترض أن يكون عصر اللغة ، وعلى أية حال فإنّ ما عُرض مؤخرا تحت اسم البرنامج الأدنى (Minimalist Program) (شومسكي 1995) مُقدّما النسخة القوية من الافتراض الفطرية ، قد أصبح مائما إلى حدّ أنه جُرد من معناه . وعندما نفهم ذلك وجب أن نبحث عن سبل لاستخلاص الخصائص الكوتية للأنحاء من الضوابط التي أملاها العرفانُ عموما وخصوصا آلة الكلام والسمع الظاهرتين والضغط الأيكولوجي للغة في أي محيط شرطي يستعمل اللغة لغايات معينة .

ومن سُخرية القدر . أن شومسكي (1995) كان يشدّد مرارا وتكرارا على احتِمَال نجاح بَرْنَانجِه الأدنى (Minimalist Program) من جهة أنه سيؤدّي إلى استنتاج أن اللغة بالكُلّية مُشتقّة من ضوابط العرفان والمحيط والخواصّ الظاهرة دون أي مُعطى خارجيّ

المسماة (FoxP2) يمكن أن يؤدي إلى ظهور لغة معقدة واضطرابات في الكلام وإلى إضعاف الاكتساب الطبيعي للغة (ماركيز و فيشر 2003). وبالرغم من ذلك فإنه توجد عموماً سبل جد مبكرة لمحاولة صياغة أي ادعاء قابل للدحض يُخصّص مُميزات كَلِمِيَّة مَحْصُوصَة للغات البشرية لا ينبغي تعلّمها لأنها موجودة مسبقاً في الدماغ.

إن أفضل ما يمكننا فعله هو اتباع المنهج الاستنباطي بأن نحاول تحديد الخصائص الكلية للغات البشرية وأبحاثها، ثمّ ننظر إلى أيّ حدّ يمكن استنباط هذه الخصائص من العرفان العام، ومن الظروف الفيزيائية والفيزيولوجية الخارجية، ومن الاستعمالات التي تُدمجها كل لغة في الممارسة اليومية، ثمّ ننظر أخيراً فيما يُمكن أن يكون قد بقي ماعدا الخصائص الكلية الفعلية للغات وأبحاثها (انظر شولتز وبلوم 2002). ومنذ أن صمّمنا على البدء ببرامج البحث هذه، فإنّ السّؤال حول افتراض فطرية (I-H) مخصص كان مجرد صرف الالتباه فحسب. ولكن دعوني أفصح عن تفاصيل أسباني.

في البدء يجب أن نعرف ماهية ما ينبغي تعلّمه، وفي أية صوابت بينية قبل أن تتسرّع في الإفصاح عن كيفية التعلّم. لقد بدأنا فحسب باكتشاف ماهية اللغة ووظائفها، وعلى سبيل المثال فإنّ المظهر الاجتماعي للمخطّاب كان مُهملاً بشكل كامل في أطروحة افتراض الفطرية (I-H) وعادة ما يُنسى أن كل ما يُنطق هو تعبير عن المقاصد المحتوية عمداً طيّ الأعمال الخطابية والمكوّنة من شرائط تلك الأعمال ومن القضية الذهنية المرتبطة بنوع العمل الخطابي المتّج من قل المتكلم.

إنّ طبيعة القضايا الذهنية المصنّعة وبُنيّتها، لم تُناقش أبداً وعُصُوصاً حقيقة أنّ تلك القضايا تتأسس على إستاند الخصوصية لجوهر واحد أو أكثر، ورغم ذلك فإنّ هذه الحقيقة تستحقّ على الأقل أن تُعتبر مصدراً مُمكناً للترابط البنيوي للقواعد النحوية. ومن المفاهيم الخاطئة المرتبطة بذلك النقاش الدائر حول افتراض الفطرية،

ذلك التفسير. وعلى أية حال فهو لم يُصرّح بأنّه إذا خرجنا من ذلك التفسير فإنه لن يُوجَد مكان شاغر لأيّ افتراض فطرية (Innate Hypothesis) باعتباره قوّة مُوجّهة في اكتساب اللغة الأولى، لأنّ كلّ الكليات ستكون مختزلة في عوامل متحكّمة مستقلة، وعلى هذا الأساس فإنّ افتراض الفطرية الخاص بشومسكي يُمكن أن يظلّ صالحاً على أمل أن يكون البرنامج الأدنى غير ناجح فلا يُمكن لأحد أن يُدافع عن افتراض الفطرية الخاص بشومسكي وفي نفس الوقت يتوقّع غملاً للبرنامج الأدنى. ومعنى ذلك أنني أتحبّ نقاش الأطروحة الفطرية وذلك بسبب وجود المواد الحية التي هي من اهتمام المختصين في علم الوراثة الجزيئي وتقنيات مسح الدماغ والحقول ذات العلاقة مما يتعد عن مجال خبرتي. وهذا لا يعني أنني أعتبر أنّ كلّ حديث خارج هذه المواضيع المتخصصة حول إمكانية وجود افتراض فطرية (I-H) مخصص هو حديث غير ذي معنى. فعلى العكس من ذلك إنّ إمكانية وجود ملكة لغوية مخصصة ومُوصلة قلباً ساعد في خلق منظور للجدال حول بعض الأسئلة، بالرغم من أنني أعتقد أنّ هذا المنظور قد أُمْتِنِدَ استغلالاً في السنوات القليلة الماضية إلى حدّ أنّ هذه الأطروحات وحتى برامج البحث قد أصبحت تخمينية إلى درجة أنها تنذر بتجاوز المعايير المقبولة.

في الحقيقة إنني أعتقد أنّ الحُجج المُقدّمة في صالح الأطروحة العامة القائلة بأنّ الدماغ البشري مُعدّ مسبقاً لاكتساب وخلق لغات بشرية مخصصة بعيداً عن أيّ ضوابط خارجية موجودة بالطبيعة بسبب احتمال قدرة تكيف تطورية، هي حُجج مُشدّدة إلى حدّ بعيد.

إنّ الحقيقة القائلة بأنّ أطفال اليوم يكبرون في محيط يتكلّم لغة هجينة (PIDGIN) (2) تتطوّر لتصبح لغة هجينة رسمية متناسقة في كافّة أنحاء العالم، هي حقيقة تشكّل حجة متينة كمتانة الحجّة التي أُستخلصت قبل عشر سنوات من جرّاء اكتشاف أنّ النقص في المورثة المُفرّدة

(مقتسة من، 2003، Tomasello). إنَّ هذا الحُكم الانطباعي الأخير هو غير صَديِدٍ لكلِّمات التَّحوِّي الفرنسي (Nicolas Beauzée):

«لقد وجدت في كلِّ الأماكن نفس النظرة ونفس المبادئ العامة ونفس الكليّة في القوانين المشتركة للغة، ورأيت أنَّ التَّبايُنات بين لغات مخصوصة في التَّعابير هي مجرد مظاهر مختلفة من المبادئ العامة، أو هي تطبيقات مختلفة للقوانين الأساسية المشتركة، وأنَّ هذه الاختلافات محدودة وتركز على فكرة قابلة للاختزال في نقاط محدّدة، ولذا فإنَّ كلَّ النَّاس في الأرض رغم اختلاف السَّتهم يتكلّمون معنويّاً نفس اللّغة دون شدوٍ أو استثناءات، كما أنّه في الأخير يمكننا اختزال العناصر الصّروية للغة في عدد صغير نسبياً، ويمكننا تدريس كلِّ اللّغات بطريقة بسيطة وسيرة وموجزة وموحّدة» (Beauzée, 1767, I: xvi-xvii, Translation mine).

إنَّ مثل هذه الحجج قد توفّر إلى نتائج مُوجّهة وشاعرة على الإكتشاف (Heuristic result)، غير أنّها مجرد حجج انطباعية شبيهة بالحجّة التي تُكرّر تداولها قبل سِتِّينيات القرن العشرين والقائلة بأنَّ لا أحد بإمكانه بلوغ القمر لأنّه بعيدٌ جدّاً. إلى درجة أنّه لا يمكن لأحد بلوغه. وفي الحقيقة ظلَّ أنّه ينبغي لهذه الحجج أن تكون قويّة إلى حدِّ أنّها قيّدت طاقة الابتكار لدى الأفراد (أنظر: Sampson, 1997). إنّ طروحات شومسكي تُظهِر أنّه ينبغي هذا النوع من الحجج ضروريّاً لبناء التّصورات (Chomsky, 1995) غير أنّ ذلك يُبيّن أفقُه المحدود.

من جهة ثالثة، لاشيء يُعرّف حول آليّة التعلّم، فآلية الدِّماغ التي تُنَجِّج التعلّم مجهولة على نطاق واسع سواء بالمعنى العام أو المعنى الخاص ولذا فإنَّ الفقرة في البيولوجيا المُتّية أساساً في كتابات شومسكي ومدرسه، هي فقرة نحو المجهول.

من جهة رابعة، إنّ الافتراض سيّء الصياغة ذلك أنّه

هو ما يتعلّق بطبيعة الإعراب (Syntax) الذي عُدَّتْ تأثير المدرسة اللّسانية الشومسكية مجموعةً مستقلةً من القواعد والمبادئ التي تُحدّد الطّرق التي يمكن بواسطتها تجميع الصّرافم (Morphemes) داخل بُنى صرّية ونحوية طويلة. إنّ ما نسي ههنا أنّ مثل هذا المعنى للإعراب، بقطع النظر عن حدّاته، هو خاطيء من الأساس، فالدِّماغ عند إعدادهِ لعملٍ من أعمال القول "لا يمسك بحفنة" من الصّرافم ثمّ "ينظر" في إمكانية تشكيّلها في بُنية مقبولة نحويّاً.

إنّه لمن الواضح أنّ المنطوق نابعٌ سببياً عن قرار من قبل المتكلّم للتعبير عن معرفة قضيّة معيّنة في إطار عامل الالتزام الاجتماعي، وفي شكل من أشكال أصوات الخطاب، فهو يُنَحِّثُ وحدات مُعجّمة من المعجم المتوفّر ويُجمّعها مُلتزماً بقاعدة النّظام التي تحوّل المدخلات القضيّة إلى بُنية سطحية متينة التشكيل تتحقّق بدورها فيما بعد في شكل أصوات عبر صرّية اللّغة المعنوية. إنّ وجود هذا الأمر يجعلنا نفكر في وجود مكانيّ للقواعد الإعرابية المستقلة في أبنية الدِّماغ ومساراته. إنّ قلّة المعرفة بما يجعل اللّغة غير مُنظمة يجعل من غير المناسب التساؤل حول الجهاز الذي يحتاجه الأطفال لاكتساب لغةٍ محيطهم.

من جهة ثانية، إنّ ما سبق من حجج في صالح افتراض الفطرية (I-H) أو ضدّه هي عند الكثيرين مجرد حجج بلاغيّة () وذلك من قِبَل ما نسمعه كالقول «بما أنّ اللغة مُقدّمةٌ جدّاً فإنَّ النّحو الكلّي يكون فطريّاً» أو القول «يتعلّم الأطفال لُغتهم الأمّ في وقت وجيز ممّا يدلُّ على أنّ مسار التعلّم مدعوم باستعداد فطريّ مُسبق لتعلّم اللّغات البشرية» أو القول في الجهة المُقابلة «يجبُ تعلّم الأبنية ممّا أنّها تُكتسَبُ تدريجيّاً وفي سنٍّ متأخّرة» (73: Goldberg, 2006) أو القول «إنّ ما نلاحظه بصدق هو درجة اختلاف اللّغات البشرية بعضها عن بعض مع أنّ كلّ اللّغات تحتاجُ للتعبير عن نفس أنماط الرّسائل» (16: Goldberg, 2006)

لا يوجد أبداً افتراض يأخذ بعين الاعتبار نُذرة المعرفة المتعلقة بالهبة العرفانية العامة للبشر، في حين أنه في مصطلحات الجدال الفلسفي التاريخي بين العقلانيين والاختباريين لم يقع تحديد مفهوم «الصفحة البيضاء» (Tabula Rasa) (3) المفترض من قبل الاختباريين بل بدا غير قابل للتحديد في الحقيقة لأنه من المستحيل أن نبيّن كيف أن دماغاً غير مُتخصّص أو غير مُوجّه يُمكن أن ينتج مُدخلاتٍ حِسّية، أو كم من مرّة سنحتاج إلى قدرة حُوسَبية غير مُخصصة لإنتاج أي لغة رمزية اعتباطية.

إنّ أي بُنية دماغية ناجمة عن أي شكل من أشكال الذكاء ينبغي أن تكون مُتخصّصة بطريقة أو بأخرى، أمّا إذا نظرت إلى المسألة من زاوية مغلفة فإنّه لا أحد يعرف، سواء بلغة البرامج أو بلغة الأجهزة، ما الذي يجعل دماغاً بدائياً غير بشري يتطوّر إلى دماغ قادر على اكتساب لغة البشر. ومن ثمّ فإنّه بالنظر إلى غياب أي نوع من الافتراضات، فإنّه لا وجود لافتراض مُتخصّص مُحكم التحديد. إنّ ما يحدث في التطبيق هو أن ممارسي افتراض الفطرية يحاولون التخلص من الكليات اللغوية خاصّة تلك المقترحة من قبل أنصار شومسكي والتي تُهم الأنحاء بدلا من الظواهر الحارجية.

إنّ كليات البنية السطحية التي درّست فيما بعد من قِبَل علماء اللّغة الأنماطيين (Typologists)، قد حُوِلت دون شكوك تُذكر باعتبار أنّهم ينظرون إليها كما لو كان بالإمكان رُدّها إلى عوامل التحفيز الحارجية. وفي هذه الأثناء يحاول بشبّة معاصرو الفطرية (Anti-nativist)، كما صرّحوا، بيان الاختلافات بين اللّغات ووصف الملكة التحوية للمتكلمين البالغين كما هي مُحدّدة بالكامل من قِبَل التردّدات الإحصائية المُدخلة (نظرية الاستعمال المؤسّسة على الأنحاء (Usage-based grammar)). ولهذا فإنّ تعريفهم للملكة التحوية التّامة ظلّ غير واضح. إنّ اليبائنات التي تُظهر النقص العميق في تعريفهم

للقدرّة اللّغوية التّامة هي إمّا غير مذكورة أو لم يقع تحليلها بعمق بمساعدة حُجج مخصوصة أو بمناقضة الإعراب الحدسي (intuitive syntax) ما قبل بلومفيلد (Bloomfield). وهكذا فإنّ المعطى الايديولوجي المسبق يَحْتَار الانحياز بدلا من التقدّم المحايد للمعرفة.

ومن جهة خامسة، إنّ هؤلاء الذين يُدافعون عن افتراض فطرية (I-H) مُخصوص (أنصار شومسكي) والذين يتحمّلون مسؤولية البرهنة على ذلك، يُبدون قلة اهتمام متفاوت باكتساب اللّغة لدى الأطفال الذين عادة ما يدلّون بإظهار مهارتهم العالية في تسمية الأشياء بواسطة تعابير أحادية الكلمة ثمّ سرعان ما يتطوّدون باستعمال كلمات مفردة للإفصاح عن رغباتهم، ثمّ يستعمل هؤلاء الأطفال تعابير ثنائية الكلمات غالبا ما تتضمن بعض أشكال القضايا ذات البنية الإنسانية، وفي هذه المرحلة تكون قدرة الأطفال على الفهم أكبر بكثير ممّا يستطيعون قوله خاصّة عندما يتكلمون بطريقة تُلمّحهم مباشرة في تفاعل لغوي نشيط على عكس حطام الكهل. ومن المُلاحظ أنّ الأطفال في سن مبكرة، يُولّفون بأنفسهم ذاتيا (Bootstrapping) (4) نحو درجات أعلى من الكفاءة.

إنّه من المعقول احتمال أنّهم يتعرّفون على معنى مقصود بشكل عمليّ ثمّ ينخرطون في درجة عميقة من اللاوعي لإعادة بناء المسارات المُضنّة في الخطاب المسموع عن طريق التكرار والتحليل بواسطة التّأليف، وهذا الأمر يُشكّل بطريقة غير واعية قواعد افتراضية شبيهة بما يتحقّق في لغة محيطهم. هذه الافتراضات تُخزّن في نُحو الأطفال الناشئ وعادة ما تكون مُعمّمة مثلما هو الحال في الجدول الصّرفية، أو تكون غير مُعمّمة مثلما هو الحال في الاستعمال الاختياري أو الخطأ للتعابير الإحالية (deictic and anaphoric expressions)

إنّ المُدافعين عن افتراض الفطرية (I-H) كما تصوّره شومسكي، سيحاولون في مثل هذا المسار من الارتقاء الذاتي (Bootstrapping)، تمثّل الزّمن والكيفيّة اللذين

نُورَتْ بهما مثل هذه الشروط الكلية المخصوصة «المزعومة» من قبيل مبدأ (A-over-A) (5) أو مبدأ التضمين أو أي شكل من أشكال «قيد الجزيرة» (Island constraint) (6)

ولقد أظهر في المقابل أولئك الذين يعارضون أي شكل من أشكال افتراض الفطرية (I-H) كالعرفانيين والبنائين وعارضي الاستعمال المبني على النحو (Usage-based grammar)، أطهروا اعتناءً نشيطاً بالتفاصيل الفعلية لاكتساب اللغة وصولاً إلى القدرة الثالثة (Tomasello, 2003). وقد أعانهم في ذلك كَوْنُ جميع الباحثين في هذا الحقل هم مُختصون في الاكتساب اللغوي وليسوا لغويين، وعلياً أية حال فإن مسؤولية البرهنة لم تنشأ من جهة هذه المحجة.

ومن جهة سابعة، إن حجة فُقر المُثير (Stimulus) المفضلة للشومسكيين والتي تُسمى خطأ «مشكلة أفلاطون»، يُمكن أن تُقبل فقط في إطار أن المدخلات اللغوية التي يستقبلها الأطفال الضئيل والبعيد، يمكن في الحقيقة إظهارها كما لو كانت غير كافية لتصير قدرتهم على التقاط الاختلافات الدلالية المخصوصة وغير الملاحظة، وعلى إنتاج جمل متينة البناء وفقاً لذلك (أنظر على وجه الخصوص Scholz and Pullum, 2002). إنه بُعَا لذلك ينبغي وجود آلة موجهة من القواعد لبناء الجمل على أساس المدخلات الدلالية.

إن ما يجعل متعلمي اللغة في سن مبكرة قادرين على تحويل المدخلات اللغوية المُستقبلة والمُعالَجة إلى قدرة واسعة وشاملة على إنتاج وتحليل تعابير جديدة، سيظل سؤالاً مفتوحاً، والمتعلمون قد يعملون ذلك لأن قاعدة النظام التي يستعملونها في مسار البناء تُعَمَّم بشكل مُفاجئ إلى حالات ليست جزءاً من المدخلات الأصلية أو بسبب أن العوامل العرفانية العامة غير اللغوية تتفاعل بطرق معروفة أو غير واضحة بآء على نظام قواعد مُشَبَّه ما يزال قيد الإنشاء، كما يُمكن أن يكون ذلك أيضاً بسبب أن الدماغ مُجهَّز بآلة تجعله محكوماً فطرياً بطرق

اختبارية مُحتملة، غير أن حجة فقر المثير هي في ذاتها غير كافية لتحديد أسباب قدرة متعلمي اللغة على تحويل المدخلات الأولية.

خلاصة كل ذلك أنه طالما كانت النتائج الاختبارية غير حاسمة، فإن نقاش أي شكل مخصوص من افتراض فطرية متعلق باكتساب اللغة من قبل الأطفال الضئيل، سينحصر في أحسن الحالات في مستوى التحليل المنهجي والمفهومي، ويبدو لي أن الاختصاص سيتطور بشكل أفضل عن طريق الشك في وجود أي افتراض فطرية مخصوص.

II. نشأة اللغة :

نفس الأمر من حيث المبدأ يُطَبَّق في النقاشات التي احتدمت خلال الخمسين سنة الماضية تقريباً حول الأصول الطبيعية للغة البشرية في سياق الاكتشافات الجديدة المتعلقة بتحديد البنى الدماغية حبياً والمُضمَّنة في الاستعمال اللغوي وترايتها مع الأجناس الأخرى الأدنى من الإنسان. إن الطفرة الحديثة للنتائج الجديدة في دراسات علم التطور والبيئة على اكتشاف بنية الجينات الوراثية (DNA) أثناء الخمسينات ورافقها مع توفر تقنيات جديدة لمسح الدماغ وتصويره، قد سلطت الضوء من جديد على السَّؤال حول أصول نشأة اللغة البشرية وتطورها. وهذا الأمر أعزى الكثير من الباحثين في فلسفة العقل في حقل بيولوجيا المورثات والكيمياء البيولوجية، بالانغماس في التخمينات حول هذه النظرية. وعلى أية حال فإن عبارة «تخمينات» مُلائمة لسوء الحظ، إذ مُجدداً مثلما هو الحال في الافتراض الفطري الشومسكي فإنه من الإلزامي معرفة ماهية اللغة قبل تطوير نظريات عامة وقابلة للتدقيق حول نشأتها. وهنا علينا أن نتعرف بأن المؤلفين العتيق قد قصروا فيما هو مطلوب ذلك أن أفكارهم حول اللغة في مُجملها مُتخلِّفة إلى حد أنهم يطالعون حول اللسانيات والمجالات ذات الصلة،

يعثروا على الأجوبة المناسبة لنظرياتهم بسبب أنه لا أحد، سواء اللسانيين أو غيرهم، يملك فكرة متكاملة ومقبولة وكافية حول ماهية اللغة الطبيعية.

إنهم يستمدون معلوماتهم بشكل واسع من كتابات شومسكي وأتباعه وهي على أقل تقدير ليست مصدرا موثوقا ، ولكن حتى لو استعملوا مصادر أفضل فلن

الهوامش والإحالات

المصدر :

سيران ب. أ. م (2009) اللغة في العرفان. (الطبعة الأولى) مطبع أكسفورد الجامعية، أكسفورد 47-54.
SEUREN, P. A. M. (2009) Language in Cognition. (1st edition). Oxford University Press, Oxford - 47 - 54.

المؤلف في سطور :

بيتر سيران هو لسانتي ألماني الجنسية ولد سنة 1934 وهو يشغل في الوقت الحاضر مهمة باحث مُلحق بمعهد ماكس بلانك لللسانيات النفسية بهولندا وذلك منذ سنة 1999 وقد شغل عدّة وظائف بمديد الجامعات الهولندية والبريطانية وله عديد الكتب والأبحاث آخرها كتاب منطق اللغة 2010 وكتاب اللغة في العرفان 2009.

- 1) استخدم المؤلف هذا التفسير متأثرا كغيره من اللسانيين بعلوم شبكات الاتصال والمعلومات وهذه العلوم هي البيئة التي أنتجت الدلالة الأولى للتعبير
- 2) تعني هذه العبارة لغة ثانية (مبنية على اللغة) تُستعمل للتواصل بين متكلمي لغتين متباين لغاتهم الأم: لغة الكامتوك kamtok في الكليرون على السبيل المثال
- 3) ينتمي مفهوم الصفحة البيضاء إلى الفلسفة الأرسطية وهو يُعبر عن الفرح الاستيعادي القائل بأن الأفراد يُولدون بدون أي استعداد ذهني مسبق وماني معارفهم الوحيد هو طريق التجربة والإدراك.
- 4) يُستعمل هذا الاسم في الإنجليزية للدلالة على أداء عمل ما مع الافتقار إلى أي وسيلة مساعدة خارجية والاقتصار على القدرة الذاتية كأن يُؤسس المرء تجارة دون رأس مال خارجي
- 5) يُعدّ هذا النبدأ من المبادئ الأولى للنحو التوليدي (Chomsky, N 1967) وقد ورثه في الحقيقة عن النحو التحولي (Ross, J R. 1964) وهو يتعلق بوجوب تعليق المركبات الاسمية بالزؤوس المباشرة داخل البنية الاعرابية وقد عدّه شومسكي فيما بعد مبدءا كليا.
- 6) تنتمي هذه الشروط إلى مدرسة النحو التوليدي وهي على صلة بالبنى الإعرابية المشتركة بين اللغات.

«غادة السمان» ..

الورقة التي ألغت قوانين الخريف

عذاب الركابي (*)

«إلى روح د. بشير الداعوق .. الكاتب والمفكر والإنسان»

«الذاكرة هي كل ما يبقى من النسيان، والكتابة هي كل ما تبقى من الذاكرة»

يواخيم سارترديوس.

«القلب العاري عاشقاً»^(*) (عصر - غادة السمان 2009/ مشروبات غادة السمان - بيروت لبنان)

الموقف... الحبيب الذي تركته بعناية موهباً الغياب، هناك في سرير الشمس، حين توشأت بقصرها الكرسالي، وعادت بصفيرتين من ياقوت وحبر، لا غلك إلا أن تحزن أو تصارع الحزن عبر لغة شعرية أسرة:

ثانية واحدة بتوقيت قلبي .. ومازال صوتك يوقظني صباحاً، وأتوهم أنك تحمل لي قهوتي وأقسم رائحة البن والهاال والغلى الأبيض -ص7.

أقرأ، وأواصل القراءة، مستسلماً للذبذبات الجذب والدهشة، ولكن هذه المرة، على ورق طائع، وحبر بنسجي، وحروف ودودة سلمية، لا تشاغب، وكلمات داخلة، اتسعت بوقار لحزن الشاعرة، فجاءت العبارة أكثر رشاقة، وقائمة، والأخيلة جارحة رُغم ما فيها من بلخ وهي ترسم لوحات تشكيلة، وصورا

تواصل الشاعرة - غادة السمان زيفها بأغلا موقوفات على نبض القلب، وتغالل مُهدد بحبوش الحزن ... تواصل كتابة نصها - ذاتها، بما عهدناه من دفء، ورقة، وجراة، وحرية، وانحياز للدهشة والاثارة ..، وكأنني أواصل معها قراءة نص لا ينتهي، رُبما (عاشقة في محبرة) كتابها الذي بعثه لي بإهدائها بتاريخ 6/19/1999 من مكان إقامتها - باريس)، ولكن بطبعة جديدة، وحروف فسفورها يشع بحزن أكثر عمقا، بإيقاع جديد، ويتناغم مع كل خطوة للصباح، وحماس كل قطرة مطر، وثقة كل نسمة، وحلم كل عاشق، أسمع من خلاله نبض قلب الشاعرة - العاشقة يدق (ولكنني باستمرار في حالة عشق) - البحر يحاكم سمكة ص217. .. القلب الموقوف النبض على أطراف ذكرى الحبيب الغائب - الحاضر، رُغم أنها تكره سماع دقائق قلبها، رُبما تذكرها بزمان حياتها


(*) شاعر عراقي مقيم باليبي

تجسد مدّن الرقة والذفاء التي تؤسّس لها الشاعرة - غادة السّمان .

مكك نسيت التساؤل عن لون العشب
الذي سينبت داخل جمجمتي حين أموت ،
مكك نسيت أنني سأموت ،

مكك تعلمت كيف أتقول من امرأة إلى أبجدية ،
وها أنا أعود امرأة، تيكيك داخل محيرة - ص9.

أقرأ كي أحفظ ملامحها حينما تكون حزينة، وهي الداعية النشطة لإقامة إمبراطورية الفرح بلا جغرافيا. وبلا تضاريس... ليست يائسة لأنها فقدت المحبوب جسدا، وهي الفائزة ببطره، وسحر طله، وسيمفونية خطواته، وكيمياء غزله، وأبعاد صوته... ليست يائسة حين تنازلت عن حرارة أصابعه، لأنها فازت ببصماته، رُبما خسرت نسائم تحيته، وتفرّد بروتوكوله وهو يقدّم فنجان قهوة الصباح، ولكنها فازت بصخب اسمه، وريبع خطوته، وسيف كلماته، وثروة أحلامه التي لا تتمد، ومطلع القصيدة :

وأنت تعرفني حولي فراشة محبة  أكتب ،
وكنّت أشعر أنني أكتب بأربع أيدي
أكتب بيدي وببيديك معا،
الآن، عُدت للكتابة بيد واحدة ،
وبلا موسيقا - ص8.

«تقدم إلينا القصيدة أولا بوصفها انبهارا» - ميلان كونديرا 11

لأنّ (الشعر كالحب، لا تدري متى يُدعّمك على حين غرة) - البحر يحاكم سمكة ص40 .

والقصيدة خلاصة غسل أصابع توهج، بلّ تتجدّد وهي تغسل بيران الألم والوجع، وهي تتبلّ شفاه ورق قائم رغم ناصعة بياضه... القصيدة هذه المزة، مكتوبة بحبر آخر، ومن بحر لم يمر بذاكرة الفراهيدي، ولا من جاء بعده من العروضيين وفرسان البلاغة والكلام... إنه بحر الحزن : (العالم باستمرار يرحل عنا حينما نسقط في بحر الحزن ، ونحن أبسم ؟ لا أعقد أنني اتقن فنّ الابتسام) البحر يحاكم سمكة ص212 .

وهو بحر تميز باختلاف زرقته، وأسمائه، وإيقاعاته، وتعايله، منغم بحرقه الروح الشامخة حتّى في لحظة الخلد :

وحده ثوب الضباب يُناسني،
والقلب العاري .. عاشقا يليق به العري،
والخلد يليق بي - ص11.

«لكنّ تكون مدركا، يجب ألا تكون في الزمن» - ت.س. إليوت !!

ولهذا تلغي الشاعرة - غادة السّمان ترانينة الأزمنة، فهي ديوانها الأخير، تعيش في اللازمن، بعدما غلّبتها سماتها المضبوطة على دقات قلب منافق مراوغ... وتلغي الأعمار، فالشعر بلا عمر، والشاعر يعيش عاشقا أبدا في اللازمان... وربما تتداخل الأزمنة أيضا، ليظلّ الشاعر طفلا صيرّ الرضا، تلك هي رؤيا القصيدة، وصلاة نسكها الحاملة أبدا مسلة الديمومة والخلود والبقاء :

توهمت أنني سأتجاوز حُبّك الفادح
وأمتلك النسيان الباهض

توهمت أنّ اللطالِب ستمو على عينيك،
كما على نوافذ السفن الفارقة ،

توهمت أنّ عنكبوت النسيان

راح جنة وذهابا فوق صل شفتيك

توهمت .. توهمت .. ولكنّ ذكراك باقية

فلماضي تزوج من الخلود لحظة فراقنا - ص18.

يقول الروائيّ بولوك كويلهو: (هناك لغة تتمدّد الكلمات)، فقد كان الراعي (سانتياغو) يطله في (الخيماطي) يتحدث إلى غنمه، وتنفهم عليه، ويفهم عليها، بلغة بلا كلمات، والشاعرة - غادة السّمان يحدثها (صمت ثرثار)، أو تحدّثه، ولا يتلو بلاغة خاوية، بلّ تمدت الكلمات، فاعلة، واثقة، وهي ترتّب لها شريط الذكريات :

أعيش مع صمت ثرثار

يقلّ يحدثني عنك، وعن أباي معك،

وعنا أعلمه السكوت، وأنا أنتحبّ حيننا - ص26.

«أفضلُ كتابةٍ هيَ بالتأكيد عندما تكون في حالة حُب» -
أرنست همنغواي !!

وغادة السَّتان وهي ترتب حياتها شعريا، وتجي مسلة الأحلام، ترى أجمل الحياة حينما تحب، حينما تعشق، حينما يغمرك وأبل مطر بهجة غامضة، حينما تسمع لخطواتك إيقاعات تنفوق على سيمفونيات شويان ويتهوفن وموزارت، حينما تجذ نفسك كتبتك كلمات تنسب إليك، وتعيش حياة تليق بك : (حتى شرايبي، يُحيل إلي أحيانا أنَّ الحروف الأبدية تسبح داخلها كالأسماك للفضية) - البحر يُحاكم سمكة ص 101.

يومَ أحبيتك، صارَ تحريك الجبال سهلا
ونقل المحيطات من قارة إلى أخرى وإصدار الأوامر للكواكب،

واللعب بالنجوم كما لُز كانت من الحصى الملون، ..
يوم افرقتنا، صار مجرد طرد تلك الذبابة الواقة فوق أنفي، يتطلب طاقة جتارة فقدتها - ص 33

«أنا الآن في سباق مع الموت، وأحاول بسب ذلك أن أكتب،
وأكتب كأنني ساموت غدا» - «البحر يحاكم سمكة ص 228.

وترى الشاعرة (لماذا الموت طعم يُحرّض على الحياة)، ويدعو لشحذ سيف الكلمات، وهزيمة الموت بكائنات الكتابة المرئية واللامرئية، قتل الموت بسهام لحظة الإلهام، محاصرته بمغامرة الحرف الذكية، بإيقاع فسفوره، يموت الموت بضحكة ساخرة، تقلد بها شفاة الحياة، وهي تقاوم الظما :

عشت طويلا، لكنه عمر يحكمه رب الحرب
عشت حياة مليئة بالموت، كأنني لعنة إفريقية تقتل مَنْ
تحب، دفن الذين أحبتهم، والذين كرهتهم، وعشنا أحوال
دفن الموت تحت سطوري - ص 36،

أين ينتهي النوم ويبدأ الموت ؟؟ لا .. لن أنام !!
مشاربي مازالت كثيرة، ولما أبدأ الكتابة بعد كما
أشتهي ..

لَمْ أبدا حياتي بعد، بالرغم من أنني أهرول منذ ألف عام،
كنت فقط أتعلم كيف أسأيا .. وكيف سأكتب ؟

لا، لا وقت عندي للنوم، ولا للموت طويلا،
لماذا حين نتعلم كيف نعيش، يكون قد جاة دورنا
لنموت؟ - ص 38.

• لحظة حُب أخرى، ويصبح المنفى وطننا .. لحظة
حُب وتصبح الأوهام مدنا، لحظة حُب وتصبح الأحزان
أعذب من فرح مزعرف طارئ، .. لحظة حُب وتصبح
الحرية صلاة الروح التي لا تكون قضاء، والذكرى
منطاد النجاة، .. لحظة حُب ويحكم القلب العالم،
حسب نبوءات المتمرّد - هنري ميللر .. وحسابات
غادة السَّتان الشعرية :

أنا منفية إلى الذاكرة .. منفية إلى الوطن
منفية إلى الحياة بعيدا عن مملكتك،
منفية إلى حزني عليك، .. منفية إلى غدر الفرح،
منفية إلى سكان أشواق المناكدة
منفية إلى الرجل من جديد،
جرب تناقض كناية غامضة في مدن المطر والحيرة
والوحشة،

منفية إلى القطارات والطائرات وغواصات القلب،
منفية إلى محيطات وحشتي، .. منفية إلى الضحك
في الحانات النائية.

منفية إلى حزني، وعشقي للمستحيل
أنا منفية إليك في غواصة القلب،
ولا نجاة لي من بوصلة الشرق،
فهي تشير دوما إلى ذكراك - ص 41.

• لحظة حُب أخرى، ويصبح الموت حياة : (أقف
مع الموت العذب، ضد الفضيلة الرثة، وأعمل،
وأحب، وأكتب) - البحر يحاكم سمكة ص 46.
.. يصبح الموت ولادة تخلد بصخبها الضروي ..
تصبح الغيوم عصافير، والأشجار أناسا، والشمس
لعيا لأطفال سيولدون على سرير الحرية، .. لحظة
حُب ويصبح اللالام تاريخ عظيم والقصائد إغبيلا،

والشاعر نيبا يجمع كل الرسائل في لحظة حب ..
ولحظة حلم :

حين أكتب بالحبر البنفسجي أنف دما من البنفسج،
فكيف أتعب الطبيب، أن دورتنا الدموية واحدة، قلتي
وأنا ..،

وأن حرفي شريان مفتوح على الورق،

لكنني أتابع سرقة النار المقدسة،

وفتح صندوق الأسرار بلا وجل،

وأظن أحبك، وأظن أنف جبوي من جرح صغير في
إصبعي،

أسطر به اسمك،

أتحول إلى غيمة، فالغيوم عاصير عشقت

أشجار بريق مثلك - ص 45.

• ووفق نبوءة القصائد، وتجليات الخيال، وسحر حيون
العاطفة، وتعاليم ملكة الرقة التي أسستها قلوبنا، عشنا كل
أشكال العولة المفضية إلى صخر مزمزم، ولكننا إتفقت
على آخر أشكالها الذي ظل عسير الاكتشاف على مجرى
الأرض والكون والطبيعة، .. وحدما القصائد، يفعلها،
وطقوس الإصغاء لها، حددت مكانه، وظلاله، وأعلنت
اكتشافه، وهو عولة الموت - اللغز المتبع، وربما الأكثر
صدقا، وشيوعا، ونفوذًا، وحرية، واستقرارًا :

العولة ؟ ولم لا !!

ما دعنا جميعا : السود والبيض والصفر والحمر،

نكبي بدموع لها اللون ذاته،

وتنزف دماء لها الأحمر القاني ذاته،

ونموث الميتة ذاتها،

وندفن في تراب الكوكب ذات ؟ ص 47.

سامحني أيها الزمن كأن علي أن أكون أكثر جنونا
لأعاني الحرية المطلقة : الموت !! - ص 49.

وبين معادلات الرياضة، ومعادلات القصيدة (معادلات

الانفعالات الإنسانية) - كما أسماها إزرا باوند، لقاء
جميعي، فإذا كان عالم الرياضيات فيثاغورس يقول : أخطأ
تسعا وتسعين مرة، لكني أنجح في المرة المئة، فإن الشاعرة
غادة السمان ترى أنها نموث تسعا وتسعين مرة كني نجيا في
المرة المئة .. على ظهر موجة حب، أو في مطلع قصيدة،
وهي الحلية الأجل، .. أكثر حزنا، أكثر فرحا، أكثر
موتًا، أكثر شعراء، لا فرق !! اللهم أن تخرج وهي نجيذ
فن الحياة :

اليوم عيد موتي، فباركوا لي به ..،

لؤلؤ أمث مرات لما ووحشة، .. لما تعلمت فن الحياة
!! - ص 50.

• أقسمت أن أهجرت وطنًا بهجري !!

وكأنني أسمع ملك الغربة والنفي، وإمبراطور المعلمين
والجرحين الشاعر - ناظم حكمت وهو يصرخ : وضعا
الشعر في الجنة، فصاح .. آه يا وطني !!

وغربة غادة السمان وطن !! وكل جزء في جسم
الإنسان يبلى، شيخ، بهرم إلا- الذاكرة فهي (حقن آثار
سيكولوجية، خليط من الذكريات القديمة)- كما عبر
غاسطون باشلار في (شاعرية أحلام اليقظة) - ص 87.
وبكيمياء حب الوطن يصبح للنسيان ذاكرة، وربما الذاكرة
آخر ما يبقى من النسيان - حسب تعبير ساروتوريوس :

أقسمت أن أختم ذاكرتي بالشمع الأحمر والأبيض
والأخضر

واكتشفت أنني نجت في ختم ذاكرتي،

ولكن بالوطن علم وطني،

فيا له من نسيان !! - ص 51.

والرحيل دائما باتجاه الوطن .. بوصلة الروح في
اللامكان : (لست سائحة على جرح الوطن، إن مأساته هي
مأساتي أنا شخصيا) - البحر يحاكم سمكة ص 82. .. تبعد
عنه، تغادره إليه، يُغادرك إليك، نكبه بدمعه الكرستالي،
يسكن في غابات أحشائك، تقاطله بحروب حبه، يتضرر
عليك بغزوات عدوته، تختاله بالذويان والتماهي في
تفاصيله، تتجاهل خارطته فتجده اسمك وعنوانك، تتأمله

تراه صورتك، تقرأه بعين هلكى يستعبدك، تقترح أبجدية عشقه، يكتبك بإصبع مجنون مَثَابِر :

أهديتني بساط الربع،

وقلت لي حلفي أينما شئت،

طرت عبر القارات مع السندباد، وعلاء الدين،
وعلي بابا

ثم هبطت فوق ذراعك !! - ص 55.

«الغن الحقيقي هو باستمرار ثورة مضادة» - البحر يحاكم
سمكة ص 89 !!

ثورة الشعر !! ثورة الحبّ الاثنان : (صرخة محبة
كونية قادمة عبر حنجرة إنسانية)

هكذا تراهما الشاعرة - عادة السمان .. ، ثورة الحبّ،
رفضه، ثمّذه، آخر أحلام الروح المتعلمة بموسيقا الكون،
المتحدة في كيمياء ديومته، لا لكي يحكم، أو يحلم
بكوسي صديق، وخطب جوقاه، وصولجانات مهترنة،
وحياة مخملية مُزخرقة، بل ليعيش، ويستمر، ليُسجل
انتصارا ساحقا على الموت، كي يكسب الزهراء في حياة
جديدة، وهو يفعل فعل الشعر الذي يجعل الحياة، وضبط
الوقت عقارب ساعته على إيقاعاته، وأناشيده، وجمال
مناجاته، وعبرية نثره، .. الحبّ الذي يعيش بعد الموت .
رسمت القبيلة جسدي

من أسلاك شائكة مُكهربة ،

كي لا يلمسه أحد

وزنّت بالأفلاك قلبي،

وفخخت دورتي الدموية بالأفغام،

تحديثها بلا هلع ،

فأجمل ما في الحبّ أنه يتحدّى خط التوتر العالي

ويشتعل من دون أن يصير رمادا - ص 65.

وفي كلّ مينة من ميثاتي

أخلف قلبا من قلوب السبعة

وذاكرة اشتعال، وحبّ وأبجدية

أجل سُموت قبل أن تكفّ عن الحبّ - ص 66.

«الموت مُذكّرة جلب فورية» - البحر يحاكم سمكة
ص 174.

يُعرّف الشعر الموت، ولكنه لا يُسهم في صوغ أبجديته،
يُحاوّر لكنه لا يصفح أمام بلاغته، يضع له رمزا خارج
كلّ الموسوعات والمعاجم والأنسكلوبيديات، .. ودون أن
يهدر لحظة من لحظات عيش الحياة شعريا، .. فالموت لغز
منيع، والحياة لغز غريب - أندريه مورو:

الموت مناقصة تخسر كثيرا حين تربحها

الموت ورقة يانصيب، لا يُدّ وأن تفوز بجائزتها

الكبرى ذات يوم - ص 88

الموت صفقة هائلة، رابحة فالكُلّ يحصل عليه مجانا،
وبالتأكيد دونما كتابة شيك ،

أو تحرير حوالة مريضة ،

صفقة لا تنظر إلى بذل جهد لأجلها ،

الموت مساواة في القرض وتفوز به دونما وساطة
- ص 89.

ومن أنسنة الموت humanism إلى أنسنة مكونات
الطبيعة، عبر هايكو hikoo شعري يُجسّد جمال
الايحاء في اللغة - الكائن الذي يتألق كلما لبس
ثوبيا زاهيا جديدا، صدى لضحكة خيال مُبتكر،
أسس له ابن عربي، والنفري، في حالة عشق
صوفي، تلك هي لحظة تقديس اللغة والضلة في
محرابها، بعيدا عن الترابيت التي يعدها كل يوم
التقليديون النائمون في أسرة ماض، بلا حلم ولا
دهشة ولا حياة :

حين تنفض قميصك في أحلامي

تنهمر التجوّم في قلبي،

لا، لن أتلو فعل الندامة،

لأنني أحببتك !! - ص 102.

«وإنّ ذلك الشعر يتألف من كلمات، وهذه الكلمات
لا تصدّر

الصوت فقط، وإنما تتكلم كذلك»- أروين أمان
- الفنن والإنسان ص77.

ولم يمد الشعر ديوان الكون، وصوته، وإيقاعه بكل
أفراحه وأتراحه فحسب، بل هو تراثيل الروح العاشقة التي
إذا ما مُنحت لحظة حُب فإنها تمشيها بحزن، وإذا ما فازت
بلحظة عناق فإنها تؤذيها باحتراق وألم وخوف، وإذا ما
حزنت فلأنه حزن على حزن،

ومع كل لحظة حياة موت مداهم، ومع كل قصيدة
غزل تفعيلة وإيقاع رثاء .. تلك هي رؤيا (القلب
العاري .. عاشقا) :

ما من جرح يلغي الآخر،
وما من حُب يشطب ما سبقه،
وحذا نكتسّر، والتصال تردده !! - ص111.

فوادي ليس في غشاء من نبال
فالنبال اخترقته، وتعايش معها،
النبال حية، ناشطة ليل نهار،
تروح ونجيء كالمنشار المحمي
وأظني سافوز بلا عناء، بجلفزة الذهبية الطيبة
- ص112.

«أكتب لأتني ساموت .. أكتب لأتني أشتعلُ
حياة»- البحر يحاكم سمكة ص239.

لؤ أتبحث لي فرصة لقاء الرواية - الشاعرة غادة
السّمان، ودعوتها إلى فنجان قهوة في واحدة من عواصم
النسيان، وسألتها : أيهما الأقرب إلى رؤياها .. الكتابة
حياة أم الحياة كتابة ؟؟ .. سيكون جوابها أكثر شقاء
وصدقا، وبلا تردد : أنّ الحياة كتابة، أصغوا إليها وهي
نجيب شعريا :

تسألني البحية : ألم تعمي أيتها الغريبة ؟
وحتم يتأذك الليل إلى مدن ليست لك ؟؟
قلت لبحيرة زوربخ : تعبت ولكن ،

ما زال في شراييني حبرٌ للكتابة - ص117.

حيبي بطاقة السفر إليه
لحظة حنين ،

وامرأة من ورق تبكي حبرا - ص122.
«ومتى أصبحت الكتابة بليتك الكبرى، ومنعتك
الأكبر فلن يوقفها

منك سوى الموت»- أرست همنغواي .
الحياة كتابة .. !!

(فأنا امرأة تنزف كتابة، وتعتش كتابة، وتختصر كتابة)
- غادة السّمان البحر يحاكم سمكة ص101 . !!

طموح أكبر من مساحة الورق، ونزيف يسابق كل
لحظات العمر، والورق شيء وقتي طارئ، يُطوى، يصغر،
يذبل، يعجز أحيانا عن حماية سطوره من التلاشي ..
من الموت .. والكتابة حياة، والتلحج من مكونات هذه
الحياة، وهو يعيش كرنفاله الدائم، هكذا تقول قصيدة
غادة السّمان، المنحازة إلى حياة بلا انتهاء، وذلك ما تنبئ
به مريضتها وهي : بل فسفور وريحان وعناقيد ضوء :
آه التلحج .. !!

أوراق نقية لم يطأها قلم،
أحلم بأن أكتب عليها إليكم
بدلا من هذا الدفتر ،

لؤ كان في العمر مُتسع،
لكتبت فوق ذلك البياض كله .. ،
لكن العمر أقصر من حرف واحد من الأبجدية !! -
ص129.

تلك هي رؤيا الشاعرة - غادة السّمان، وتلك هي
القصيدة في (القلب العاري .. عاشقا) مثل : انخفاط
البرق، ولابد للعالم من أن يشتعل في القصيدة - يواخيم
سارنوربوس !!

بين الجنة والنار

سامية شتوح (*)

أذعنا للصدفة لترتيبها للمواعيد تصافحاً بحرارة صديقين حميمين دعاها لشرب القهوة، رحبت بالفكرة جلسا متقابلين يتحدثان عن جديد كل منهما اكتشفاً أن كليهما يعاني الوحدة. انهما يشتركان في تهمد المشاعر بيسر اكتشاف الحقد وفقدان الثقة بالجنس الآخر. انسجما في الحديث مر وقت ليس بالقليل جعل الحقد يتلاشى وقد عوفيه الضحك والابتسام واقتربا على أمل اللقاء القريب

لعل المكان الشاغر للوحدة تعددت اللقاءات العفوية بينهما البريمة إلى حد ما فقد أخفيا عن العائلة لقاءاتهما. تقابلا حيناً وتحاذيا أحياناً على طاولة الموعد للقهوة، للشاي لتجاذب أطراف الحديث أنست به وأنس بها. وجد بها مرفأً للسلام، وجدت به متكأً للراحة. كم حدثها عن تفاصيل دقيقة في حياته، كم كانت مستمعة جيدة.

فاجأها حين تحدثت عن أختها إنها لم تعد تعني له شيئاً. لم يعد لها دور في حياته سوى أنها أم ولديه. يشكر لها اعتناهما بهما متمنياً لها السعادة مع رجل غيره...

مرت سنوات عديدة من حياتها عجافاً لم تخض فيها تجربة ثانية للعشق. هي من انفصلت عن زوجها للفوز بحرية عليها تعيد لها من الكرامة ما اغتصب. توجت حياتها بشعار «الرجال والزمان ليس فيهم أمان». امرأة ممثلة مشاعر إلى حد التخمة، اختارت أن تعيش الحرمان مقابل جمالية الوفاء لجسدها. المتعة في حالتها في درجة الاهانة. إن أهانت جسدها فأين متسكن روحها وهل سيغفر لها إهانتته !!

مرت سنوات عديدة في حياته عجافاً لم يخض فيها تجربة ثانية للعشق. هو من انفصل عن أم ابنه للفوز بحرية عليها تعيد له من الكرامة ما هدر. اختار الهجرة. صار رجل السفر دوماً يرحل محاذياً النسيان متحاذراً الحب مغلقاً كل الأبواب الموارية للعشق.

مرت سنوات عديدة من حياتهما لم يلتقيا منذ انفصل عن شقيقتها ورحل ومذ انفصلت عن زوجها وعادت إلى بيت العائلة برتبة المطلقة الثانية.

عند مساء الصدفة حين كانت تودع صديقتها التقت به. يحيط رحاله بمطار تونس قرطاج برز من ثنائيا حياته ليظهر بمنعطف حياتها.

(*) قاصة، تونس

جانفي 2010

في غفلة منهما ولد شيء بينهما أدركاه. أدركا أن هذا المولود الجديد الذي ترى وسط الغمام الحواس تنمر وهو لا يزال في المهد.

خرقتها حبه احتلت المكان الشاغر في قلبه...

تتمتع بالسعادة ماداما فيها ولم يخافا أن تزولا. سمحا لنفسيهما أن يكونا سعيدين بقدر ما يسع المحروم أن يكون سعيدا، بقدر حاجتهما للحب، بقدر قدرتهما على خوض تجربة ثانية للعشق. سمحا لنفسيهما أن يكونا سعيدين لأنهما يدركان أن كليهما لن يمتلك شيئا من الآخر في النهاية سوى بضع دقائق للفرح المسروق وأن أمامهما متسعاً من العمر للوحدة.

هاهي تستنجد بالإيمان كي تقاوم ذراعيه ولسان روحها يقول :

- أنا بحاجة إليك ... بحاجة إلى ذراعيك

ضمني إليك ... اضغط بكلماتي يدك
زدني بأقوى مالدتك ... إلى حدّ خروج الروح من الجسد

أريد الموت بين ذراعيك ... أريد الفناء بين ذراعيك
وأعود لأحيا ملك يدك

ولسان ذراعيه يرد ... أخاف عليك

من خطئي المشتاق إليك ...

حتماً ... ستموتين بين يدي

قطعا ... ستماودين الحياة بين ذراعي

كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم شفتيه حين جلسا متحاذيين على حافة البحر. حين ألغيت المسافة، حين صار حضور الرغبة وارداً، حين أطالت التحديق بلامح وجهه وتمنت تقبيله.

عند ساء اللهفة بكل رغبة طلب قيلة. بكل تجاهل رفضت. بعيد قيلة لم تقع لم تعد ترغب في تقبيله كم تمنت لو لم يطلب هذه القيلة. كم تمنت لو ظلت تشتهي تلك الشفتين.

كم كان يلزمه من المقاومة كي لا يؤمن بعينيهما وقد وجدها نصفين، نصفاً مستحيلاً ونصفاً أومعه أنها مفتوحة على تحمل رغباته، لكن النصف المستحيل ألغى السبيل إلى النصف الآخر...

كانت ممثلة عشقا، شهوة، كان يمثلها جنونا.

كانت على امتلاء وخجل، كان على جنون وعجل فلم يحدث شيء بينهما. لن يفسدا سعادتهما بالندم من الذي لم يحدث بينهما. تمتمتا بتجربة الوفاء عن الجوع، وعد بحضنها ولم يف. طلب قيلة ولم يرتو، ما أجمل الذي لم يحدث بينهما. لأن ارتباطه بالعد خارج الوطن مازال قائما، لأنه صهر العائلة القديم، لأن أحبها مازال تذكره تذكيره مازالت تعيش ذكرياتها الأولى بالحب معه، فكروا في الاتصال في وضع حد لهذا الغاوي المتمرد على العادات والتقاليد، هاهما بين الجنة والنار، صراع بين القلب والعقل علاقة يرفضها المنطق أشد الرفض وتقبل إليها العاطفة أشد الميل... امرأة الوضوح دوماً أصبح في حياتها سرا! وأي سرا!

كم كان يلزمها من الجأش لتستمع لأختها تتحدث عنه بمناسبة وبغير مناسبة كم كان يلزمها من التجاهل حين يعود أبناء حتى لا تفصح علاقتها به.

كم كان يلزمها من الإرادة حين تعود من لقائه لتمثل الأخت والحالة المخلصة ... هاهو يفكر في تغيير ترتيب حياته بوجودها فيها. يفكر في الارتباط بها. في الهجرة في الابتعاد عن كل ماله علاقة بالماضي. في تكوين أسرة. ربما إنجاب أبناء وهي التي لم ترزق من زواجها الأول بطفل ربما كان هون عليها وحدثها.

أخيراً هو لها في مطار تونس قرطاج. في نفس المكان الأول للقاء. كان اللقاء الأخير أخيراً هو لها يوم الوداع كان لوحدهما لتراه يختفي من أمامها، من أيامها، من لياليها يختفي من عريات المترو، من الطرقات من المقاهي لتراه يختفي ويترك يدها التي ماكان يحلو له تركها. اختفى، رحل ككل مرة محاذيا النسيان. محاذوا الحب. مقلقا كل الأبواب الموارية للعشق. خرج هاتفه الجوال عن نطاق الخدمة وانتشطت أخطاره. ظل يباغتها بين ذكرى وذكرى يصرم نار الشوق فيها. برغم رحيله بقيت تحمله بين جنباتها، رحل وتركها حبلى به، ليظل في رحم الذاكرة طفلا مستحيل الولادة.

وظلّت على قيد الحب مخلصا لما كان ومازال وهما، تعيش به ومن أجله. لتعود لتتعلم المشي من جديد على درب الوحدة. علّها تعبر يوما إلى مدينة النسيان.

رغم تعلقها به كانت ترغب في مغادرته البلاد. الأكيد أن بعده أرحم من قربه. هي لئن تخسر عائلتها من أجل علاقة محظورة أكثر منها ممنوعة... لكن ألم يسه كل رباط بينه وبين أختها.

لماذا إذن وجوده في حياتها يصنف في مرتبة الجريمة، في مرتبة الخيانة. لم يكن يلزمها الكثير من الوقاحة للدفاع عن هذه العلاقة كان يلزمها الكثير من الحكمة، من الحكمة، من القدرة على الإقناع. ترى من يستمع إليها من...؟

قرب موعد الرحيل، حانت ساعة الوداع. أرمقها تناقض مشاعرها. بقدر سعادتها لسفره بقدر تعاستها لفقدانه، ملأ عليها حياتها، أيقظ فيها مشاعر ما استطاع غيره إيقاظها، لماذا هو لماذا؟



جزيرة الموت

عبد الحميد المنتصر(*)

قطع الصمت المطبق هدير طائرة «هيلوكبتر» وهي تتقلب في سماء رمادية، تقترب من رؤوس الجبال العالية ثم تميل إلى مياه البحر المحيط بالمكان تكاد تلاصقها.

على مقربة من المنعطف ظهرت حواجز حديدية سميكة من حولها وقتف كوكبة من الجنود يرتدون خوفاً كثرة الهجوم وقد أسدلوا البلور الواقي على الوجوه لا يستطيع القادم التحديق فيها. أمسكوا عصيًا مطاطية ووصعوا على الاكتاف أسلحة تبدو ثقيلة الوزن، رفع أحدهم يده بحركة جنونية فتجمدت في مكاني إلى درجة أنني نسيت وقتها هل كنت أتنفس أم لا؟ هل أن قلبي واصل دقائه أم أنه توقف لحينه تفسامنا معي ورافة بي. أعادت نفس اليد المجنونة إشارتها. كأن مغناطيساً خفياً لعب دوره ففك عقالي.

نظر كبيرهم إلى من حوله من الجنود فتحررت شفاقهم. سلط عليّ نظرة كدت أسقط أرضاً :

.. من أنتي بك إلى هنا ؟

استعنت بالحركات، وبلغتي الفرنسية وبعض الكلمات الإيطالية التي عانيت من حفظها :

التفت صديقي بحذر إلى من حولنا، كانوا غارقين في ثرثرة لا تنتهي. هكذا دائماً مقاهي «جينوفا» المجاورة للميناء : ازدحام، ضوضاء وحركة القادمين والمغادرين لا تهدأ. بدت على وجه «باولو» علامات الإطمئنان قال لي بلغة فرنسية مهشمة «خذ حذرك. استجب لأوامر الحراس، نيرانهم لا ترحم». أومأت له برأسي موافقاً. تقطعت إلى الوراء قليلاً كأنه أراح حملاً ثقيلاً كان قد أنهك جسده التحيل.

الهدوء يعم المكان أوقن أن الجزيرة خالية من السكان رغم انتشار بيوت متناثرة بين الأدغال.

شعرب بوقع أقدام من الخلف، ارتعد جسمي وتسارعت دقات قلبي. سمعت كلاماً لم أفهم منه شيئاً. كنت متحفزاً إلى كل طارئ. ارتخت خطواتي رغماً عني. كاد يحتك بي من الجهة اليسرى شيخ ممسك بعصا يتبع كلياً رهيباً.

(*) كاتب، تونس

- سألت عن الجزيرة فدَلُونِي عليها

- هل عندك مهمة خاصة ؟

- أنا سأتح أردت أن أكتشف المكان

انطلقت ضحكته مدوية فعمّت المكان. شاركه رفاقه
هستيرته، تخلّت نفسي ساحرا بعلم عليم يستطيع أن
يقبّل النفوس كما شاء ومتى شاء وأين شاء.

اقترب مني أكثر وقال بلمهجة حادة :

- آلت مصر على ما قلت ؟

أجبت دون تردد :

- ما الذي سيأتي بي من مدينتي البعيدة غير ذلك ؟

جذب الكتلة الحديدية وأشار لي بيده.

على حافة الطريق بدت النعال المختلفة الألوان
والأشكال مبعثرة، الاعمصة مخزقة والبسترات التفت بشعر
الهندي والبلوط لقد تركها المهاجرون أثناء تنهّلهم في ليلة
شتوية مسودة الأركان. ألحّة الأروية يكون من أجلها كل
شيء. بدت أشياءهم عندما غابت قمصهم وأحلامهم،
على الحافة اليمنى تعترضك لافتات متأكلة تحذرك بعنف
صامت : ممنوع التصوير ... ممنوع الاقتراب ... ممنوع
إشعال النار ... ممنوع ... ممنوع ... ممنوع.

التفت إلى الجهة اليسرى بدا البحر هائجا كدت
أرى جسد شاب بوجه شاحب منهك القوى يصارع

الموج. كدت أسمع صوته المتقطع الحزين، كم غمرت
من أحلام يا بحر الطليان! كنت أشم رائحة الموت بين
الأشجار فوق الصخور وداخل مغاور الجبال. عليك
بالصبر يا خديجة لقد اختار ابنك الطريق الصعب،
الطريق الخطأ.

أيقظني صوت الجندي الأجش مما كنت فيه. لقد
احتشد العسس أمام الباب الحديدي للمعتقل وداخله.
أمرني بالتوجه جاتيا إلى الطريق الفرعية. كانت الأسلاك
تحيط بالمكان بدت على اليمين بناية قديمة

حياتي بعض الشبان الذين لم يكفوا عن المشي
والمجيء في مساحة محدودة فرددت التحية، كانت
الشفاه تنطق بكلام لم يصلني. كانت سحناتهم تنبؤني
بأنهم من جنسيات مختلفة. غيّرت المكان كان أعلى من
الأول

التريت بحدّ من السلك الشائك. تفحصت الكوكبة
فردا فردا: تيفت أن سليما ليس بينهم. هو في مكان
آخر إن كتب له الإفلات من هاته الأمواج المفترسة.
أحسّت عذوبة شديدة حين بدت لي أمه وهي تحني
على البقاء وعدم الرجوع دون أن أكون مصحوبا بابنها
الوحيد حيا أو ميتا. كم يتألم الإنسان كلما شعر بضعف
أمام قوة عمياء.

بدت الشمس تميل إلى المغرب وكأنها تحثني على
الرحيل وهي تسرّ في أذني : «إعلم أن هاته الجزيرة لا
تفتح ذراعها للغرباء»

فأحسست أن التبتة لا تبتّع في غير تربتها.

طفولة الأيام

وائل وجدي (*)

رائحة العيش المخبوز، تنساب في باحة البيت الكبير،
تشتهي أكله مع الجبن القديم وعسل النحل...

تسابق جدك في الصعود على السلم، تدخل حجرته،
تقفز إلى السرير، لصق النافذة، تحب أن تطل منها...
تنظر إلى السماء أو تتابع الناس في الشارع الطويل،
المواجه للبيت...

يا أباي، حوت جدك - الودود - أمام باب الحجرة :
أنت جوعان... هيا...

تجري إلى حجرة السفرة، تجلس بجوار جدك، تهجم
على عيش القمح - الذي تحبه - تلتهم كسرة كبيرة
الحجم، بعد تغيمها في طبق العسل، تظلماً تشرب
كوباً من الماء، ينظر لك خالك مبسماً...

يعطيك جدك ثمرة مانجو، يحذرك من أنساخ
ملايك، تجري... تأكلها براحتك، وأنت تطل من
نافذة الصالة، تتابع الطيور العائدة إلى أعشاشها...

ياخذك خالك، بعد صلاة العشاء، تمشي في
السوق، تشم رائحة الفسيخ، تغميص الفول السوداني،
تطلب منه أن ترى بائع الذرة، وهو يقوم بشوائها على
القمح... تجده يقف في شارع الكورنيش، تصر علي

فور انتهائك من امتحانات آخر العام الدراسي،
تُحضر حقيبتك الصغيرة، لا تنس الكتب التي اخترتها
لقراءتها أثناء تواجذك في البلدة...

سفرك إلى جدك، محاولة للاعتماد على النفس،
تُحب مؤانسته والحديث معه، والتعرف على عالم
الكبار...

بعد عودتك من المدرسة، تجو خالك «ضيق»،
ينتظرك، يسألك : عن تجهيز نفسك للسفر، قد دخل
حجرتك تحمل حقيبتك، يُسرّع بأخذها منك، تُقبل
والديك، تركب معه سيارته لتوصيلك إلى البلدة...

لا تشعر بالطريق، تسرح مع لغز من ألغاز المغامرين
الحلوسة، تستغرق في القراءة تماماً، تلهث أنفاسك وراء
أحداث المغامرة، يعجبك «تختخ» وذكاؤه...

ياخذك النوم، تحلق في الأحلام : تركب حصاناً،
تنتقل به وسط الحقول تجري وتجري...

تستيقظ على قُبلة... تفتح عينيك، تجد ابتسامة
جدك الحلوة، تقفر من مكانك، تحضنه، تقبله في وجهه
ورأسه...

(*) كاتب، مصر

متابعته أثناء الشواء تحب رائحة الدّرة المشوية وطعمها اللذيذ...

في المساء، يفتح جدك الراديو، تستمعان إلى حلقات ألف ليلة وليلة، يمجك صوت شهرزاد، وحكاياتها العجيبة، يحرك المؤشر تستمع إلى إحدى حلقات أم كلثوم - المسجلة - يهرك صوتها ونفسها الطويل...

تسمع أذان الفجر، تلمح جدك ينفض عطاء السرير، يهيم مرتدياً الشيشب، يفتح باب الحجرة، يتحبب دقائق، يعود فارشاً سحادة الصلاة... تنفض من السرير، تنوض، تحري لتلحق بجدك تقف بجواره، تنابع الصلاة معه...

بعد الصلاة، لم تستطع أن تنام، تطل من النافذة، تنتظر الشروق وشقشة المصافير... اللون الزمادي الغامق، يقل تدريجياً، يبدأ قرص الشمس في الطلوع...

تخرج من حجرة النوم، تجد جدك يجلس بجوار نافذة حجرة الجلوس، يقرأ القرآن الكريم... لا تزعجه وتجلس على الأريكة، تنتظر حتى ينتهي من قراءته. تحب تلاوته لسور كتاب الله صوتة **يُحْيِي الْعَالَمَ**

تفطر مع جدك وخالك... **البيض السلوق** الساخن - والجن والعسل... تجد أمامك كوباً من اللبن الطازج، تشعر أن طعم كل شيء به اختلاف...

تشتاق إلى ركوب الحنطور - الحفاص بجدك - والذهاب إلى العزبة، والتمشية وسط الحقول... تشتاق إلى الخضرة، ومتابعة الساقية، وهي تدور، واندفاع الماء في القناة...

تسأل جدك عن «عم كامل»، ليقلك إلى العزبة... ينظر إليك، مبتسماً:

- دقائق وستجده هنا...

لم يكمل جدك حديثه، وجدت «عم كامل» يبشرته السمراء، وجسده المشوق، وجلبابه الأزرق الغامق... يدخل من باب شقة جدك فاتحاً ذراعيه لك... اندفعت تحضنه... ورفعك بيديه،

كما كان يفعل وأنت صغير... تسارعت أنفاسه وقال لك:

- لقد كبرت، ما شاء الله...

ارتفعت ضحكات جدك:

- الولد في الإعدادية يا كامل...

ينزلك عم كامل، ويجلس على الأريكة، يلتقط أنفاسه... تحرى إلى جدك، وهو يجلس بجوار النافذة:

- من فضلك أريد أن أركب الحنطور مثل كل عام...

- حاضر، سيذهب بك كامل إلى العزبة حتى أنتهي من بعض الأمور المهمة...

تجلس على الكنبه الخفيفة للحنطور، تنابع المهرة «زهرة»، وهي تنطلق إلى العزبة... تخرج محفظتك الجلدية، تتأكل صورة «أماني»... كم كنت تتمنى أن تكون معك... تشاركك هواياتك المختلفة: القراءة، جمع الطوابع، السباحة...

لم تشمر بالمسافة بين البيت والعزبة... انتهت عندها **ساعتك** رائحة زهر الليمون... وجدت تحالك «ضياء» يجلس في ظلال شجرة الجميز... ففرت من الحنطور وجريت نحوه معانقا إياه:

- أريد أن أذهب إلى الحقل...

ندت استسامة على ثغر خالك:

- خذ المظلة وافتحها... الشمس حامية اليوم...

أخذت المظلة، واندفعت ناحية الحقل... إحساس بالسعادة بجنتحك كلما تحضر، وتتملى الخضرة المنبسطة في الأفق... تحب لوزة القطن، وبياضها الناصع... تنابع جمع القطن... تحري هنا وهناك... ترتاح من اللعب في ظلال شجرة التوت العجوز... ترقب «أبو قردان» وهو يهبط من تحليقه، يلتقط الديدان، ويعود مرة أخرى إلى التحليق...

... ترنو إلى اليوم صورك وذكريات أيام رحلت...

أتكون أنت صاحب الصور أم طيفاً آخر... ؟

ابنة قرطاج

منظر العيني (*)

هبيبي ضياء مراياك يا ابنة الأزمنة

هبيبي مراياك يا ابنة قرطاج

أفئق على سيرة الماء كيف تغطي انهار الضياء
على وجنتيك

الحب أن تظل في عراء الوحشة
أن لا تكون لها أن لا تكون لك
أن تكونا الذاكرة

وتأتي سنابك خيلي تحفز معنى الرمال إليك
هذي التورمسح ظلك يا ابنة امرأة ياعه
ماله يفتح الآن بالكلمة ؟

فقط

ماله لا يميظ اللثام عن العشق يا ابنة النظر
الوارفة ؟

هوذا الاحتفال بالعيد

الحب - ماذا ؟

ماله لا بعيد إلى الصبح ضوء مراياه يا ابنة
صبح الفتيق ؟

الحب حلول على أرض غياب... الحب غياب جديد
.....؟؟؟؟؟؟؟؟

هبيبي مرايا الكلام أنا لست من ضللك

حدثت في عينيك هذا اليوم

أنا عشقك المتأخر عن حلمنا بضع لحظة

كنت على حدود العشق لم أتبتين

أنا ابن الصباح الجميل الذي ظللك

(*) شاعر، تونس

اللحظات

أحسست أنني ماكث في جنة العشاق

هل لي أن أقول صبايتي

هل أفنتني أثري المعانق للعيون الدافقات

أنت الصباية يا رؤى- أنت الصباية يا -

فلتسألني نظراتنا كيف انتشينا كيف لذّة

الإبناح في هذا الفراغ وكيف انتجعنا

غابة الأحلام

لرؤف بأفسنا

كنا ضباعا نأسر اللحظات بين جفوننا وبنار

فوق الماء

هل لي أن أمارس محنتي

أن أخبر الأطيّار أنني عاشق للأعين الشهباء

للتمش الذي صاغ الجمال على مياه الجيّد

وللتغرّ الموزّد بالدماء دماء أحرفنا

يا ليتني كنت الزمان الذي ساحت دقاته

ولم أعرفك

يا ليتني كنت الثواني التي مرّت على

جسدك

يا ليتني - ماذا أقول ؟

حدّقت في عينيك هذا اليوم كنت معانقا

لغتي الحزينة لم أجد غير التمتّية فافية

يا ليتني ما وجدت

الحب يبقى يا رؤى بيني وبينك قائما في الحلم

في صمت العيون الدافقات

وفي تعبي أنني تعبت-

ماذا لم يعاشنا التعب

خلعت في عييك فانتقي

فلن أنسى تفاصيل المرايا في ثنابا الوجه

لن أنساك يا امرأتني

حوار ليلي مع « أبي القاسم الشابي » في الذكرى السبعين لوفاته

عبد الحميد بن ساعي (*)

وتنهشني وحشني الداجية	سلام عليك وطوبى لسبعين عاما مضت
أحن إليك	وأنت بهذا الشموخ العظيم هنا
أفر إلى كونك المشرق	باسما مشرق القسمات
أغابيك والحب المستعير وفيض الرؤى	تعب الشذى
ودنياك تلك التي صاغها من خيال وسحر	بين عشب وطير تسبح بجزلى
وليل وفجر وغاب وطير وأتات شعب	ونخل وماء
وأوجاع قلب حوى كل شيء	سلام عليك وكرم ساءني أن كل المصابيح
هي الآن عندي الملاذ الأخير	أزرت بها الريح في ليلة من شتاء
فهل أستريح قليلا-	وألفيتني بين ماء وجمر
بقربك يا واهب الخصب للشعراء	أتابع مهزلة العمر في غربة قاسية
آيا طائرا في سماء الحياة بعيدا- بعيدا	وحين يعربد في الحنين إلى موطني
ويا ومضة من سنا	إلى = قبرها = والنخيل وبوح الحمام

(*) كاتب، تونس

أنا قد درجت على هذه الأرض طفلاً
وفيهما تعشقت همس السواقي وسحر الزبي
ومنهما تعلمت سحر البيان
وفيهما اكتويت بنار الهوى
وإني شددت الزحاح إليك
وما بالفزاد سوى حرقتي والمجوى
فماذا عساي أقول وقد لفني الصمت
منذ هوت نخلة ظللنتني
وصرت وحيداً - وحيداً أكابد جرحي
ولاشيء غير رياح الخريف
وهذا الذبول وهذا العناء
وماذا تراني أضيف إذا قلت أنك هازلت حياً
وأنتك تتساقب فينا أشباحاً
وتتناثر فينا خيالاً وشعراً وعشقا
وأنتك أنت الذي لم ترزل نخلة
تُحجب غابة مخلوبة
غرسها من هراء ومن لغوهم والرياء
حنانك يا واهب الدفء للمتعبين
فإني الذي ما تبدل عشقا
وإن نال مني المشيب
وأعن فبق الأسى -

فعدوا إذا جنتك
اليوم
منكسر الروح
والقلب
لا شيء غير صهيل اغترابي
وفيض حزين من الذكريات
وملحة من شقاء
فحسبك أتى الوفي وما استطاع ليلى
الطويل المرير اللجي
بأن يحجب الضوء عن عيني قلبي
لكي لا تراك نبيا
ونسرا مهيب الإباء
ورحدا يدمدم فينا
وصوتا شجيا يردد عبر مسار الدهور
إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر
فقريا نجى الحيارى
وصب لنا من رحيق الوجود كزوسا تزجج
فينا المنى
فقد هذنا اليأس حتى عشقنا الفناء
وعشش فينا الضجر

سلاما، سلاما أبا القاسم

لطيفة الشابي (*)

ورثي الجلال	أنتنا القوافي
ثأرنا للجرحي	نجرُّ إلينا فصبح الحديث
وجرحك،	وشهد الكلام
وجرح السنين الخوالي	ورجع الضدي
وجرح الألى	رويدا، رويدا،
سمعنا المنادي ينادي	تمهل قليلا
"إذا الشعب يوما أراد الحياة"	أبا القاسم
رصدنا الهاتف	أنتنا نرُدُّ التحايا
دعني إليك	ونطلق إليك
أمانني	عنان المنى

(*) كاتبة، تونس

وحقّ مبين

دعّني إليك حنايا الفؤاد

دعاني إليك حنين

رجال البلاد أسود

وتونس عرين

وداعا لشعب نيام

ولغز مريب

وداعا لكتمر النفوس

وداعا لصت رهيب

وداعا سنين الضياع

فمنذ سنين كنسنا غبار السنين

سلاما، سلاما أبا القاسم

عشقنا البلاد

لحدّ الهيام

ونحبي حماها

جيلا فجيل

ودهرى أناخ

وحط الرجال

وجننا رجالا نساء

تأبى النداء

غموت، غموت

لتحيا بلاذي

بمّر السنين

وطول المدى

أردنا الحياة

فلكي الزمان ولتبت ذنبي

سلاما، سلاما، أبا القاسم

ومن لم يتيقّر

بحبّ البلاد

فذاك لعمرى

لّعين الجنون !!!

مكتبة الحياة الثقافية

تقدير عبد الرحمن مجيد الربيعي

«مغامرة الكتابة»

في مغامرة رأس المملوك جابر
لمنية قارة ببيان (تونس)

ومع هذا ترى أن هذه العواطف (لم تحمل دون تورطنا في مجال النص بحثاً في وجوه أدبيته وعوامل فرادته استناداً إلى مقاربات متعددة دون انفلاق على واحدة منها مع احترام خصائص الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص وسنن الكتابة فيه)

ونذكراً للمؤلفة في توطئتها بفترة كتابة ونوس لمسرحيته هذه بأنها «تلت (في) فترة من تاريخ الأمة العربية شهدت الهزائم والانتكاسات ليعالج وفي إطار ما يعرف بمسرح التيسيس «القضية الكبرى» بشكل جديد، وليفتش عن تاريخ هذا الواقع وأسباب هزيمته».

بعد التوطئة تأتي أبواب الكتاب الثلاثة فالباب الأول عنوانه (مدخل) ويضم ثلاثة فصول: المسرح العربي: البدايات / سعد الله ونوس والتجربة المسرحية/ كتابة المغامرة : قراءة في العتبات.

والباب الثاني عنوانه (في البناء الفني في المسرحية) وهو الباب الأهم من وجهة نظرنا لأنها تحلل فيه ووفقاً لفصول ما جاءت به هذه المسرحية فقرات البناء الخارجاني/ البنية العميقة في المغامرة/ الخطاب المسرحي/ خطاب الركحيات/ خطاب الحكواتي/ خطاب الشخصيات/ القضاء في المسرحية.

هل برمجة بعض أعمال الكاتب السوري الكبير المرحوم سعد الله ونوس في التعليم الثانوي كانت مخفزة لبعض الأساتذة والباحثين للكتابة عن مجموع أعماله أو عن عمل واحد منها ؟ وأحدث الكتب التي صدرت في تونس كتاب بعنوان «مغامرة الكتابة في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس» والمؤلفة منية قارة بيان ناقدة وتشغل حالياً خطة متفقدة أولى اللغة العربية في المدارس الإعدادية والمعاهد الثانوية.

تقول المؤلفة في توطئة كتابها : (كثيراً ما يواجه النص المسرحي في مستوى القراءة وفي مستوى الدراسات بضرب من العزوف والإعراض لأسباب عديدة لعل أهمها عدم امتلاك مقاييس القراءة وغياب أدوات التحليل الملائمة. وهو تخوف مشروع يبرره أيضاً قيام النص المسرحي على مجموعة من المفارقات بعضها مدارة ثنائية النص/ العرض، وبعضها الآخر مجاله ازدواجية التلفظ وكثافة العلامات).

سلكه باحثون آخرون بالنسبة لأعمال أدبية درسوها بتكامل ومدى تطابق فنيّتها مع محتواها، لذلك يقول الباحث : (تكون «الأعمال الشعرية» قد فتحت لقارئها من خلال مكونات الغلاف وإخراجها الفني باب ولوج عوالم هواجسها المعرفية والوجودية ورهاناتها الدلالية). جاء هذا الاستنتاج في باب (عبثات) في الفصل الأول المعنون تحت عنوان (البقرة لتنيه وفتحة للانبعاث).

ونلاحظ أن الباحث قد جهد من أجل أن يصنع عناوين حداثيّة لفصول كتابه للتوازي مع الإضافات الحداثيّة التي جاء بها الشاعر موضوع البحث حتّى في عناوين روايته أو قصائده.

ولنقرأ فصول (زيد اللسان) مثلا: خفة الأشياء واختلاج الكلمات/ ذلك الذي أخرج من القبيح الجميل/ التكرار تحرش للهامشي بالمركزي.

أو لنقرأ في باب (مسارات الدلالة) :

أشعة أوليس ... تحولات أوفيد ومزامير للممدن الموبق...
في (الخاتمة) وتحت عنوان (مرافى مؤقتة) يقول الباحث

الحيثاني: (يبدو أن كاتب نص «الأعمال الشعرية» كان على درجة عالية من الوعي بمشروع ممارسته الكتابية، في طرائقها وأشكالها ورهاناتها الدلالية والمعرفية وهي ترسو على قاعدة من «التمرد الوجودي» لذلك نجده مهووسا بالمسألة والارتباك، وبالإشتغال المضني على ملامح عمله الذي منه فرادته و «إفراده» بالصمت النمطي ربما لأن نصه قادر على الاستغناء عن القراءة المشرقة وعلى تجاوز أعصاب مسالك ترويج الخطاب الأدبي المستهلك).

كما يتوصّل إلى استنتاج آخر مهم هو : (ولأن هادي دانيال إلى جانب انتحازه للهامشي وللمعادول والمطلوم والعطموح والململم يبدو أنه اختار أن «يتبدع» معرفة نابضة بالحياة نسغها جمالية مبتكرة تخطت حدود الجميل المرغوب لتاعتق الجليل الرائع).

هذا الكتاب جاد عن شاعر جدير بالاهتمام.

ونعتقد أن قراءتها هنا على غاية من الجدية، ولم تشأ أن تختتم تأليفها هذا إلا بالباب الثالث الذي عنونه «في المرجعيات والدلالات» والموزعة على أربعة فصول هي: بين التراجيديا والدراما البرشّية / مسرح التيسيس: الوعي الجاهز - بناء الوعي/ استلهام التراث: بين التأصيل والمعاصرة/ صورة الانسان العربي: الانتصار والهزيمة.

وقد ألحقت المؤلفة كتابها بالمراجع المتوفرة عن مسرح سعد الله ونوس.

هو بالتأكيد عمل مهم ويقع في 166 صفحة من القطع المتوسط منشورات الأطلسية للنشر - سلسلة عيون - سنة النشر 2009.

«مرافى أوليس اللاذقي» لنور الدين الخبثاني (تونس)

يكرم الباحث التونسي نور الدين الخبثاني كتابا كاملا لتجربة الشاعر السوري هادي دانيال الذي يقيم في تونس منذ أوائل ثمانينات القرن الماضي. شارك في الحياة الثقافية التونسية وأصدر عدة مؤلفات عليها آخرها «مسألة الفكر التونسي» - دار نقوش عربية 2009.

وقد وضع الباحث عنوانا ذكيا لكتابه هذا «مرافى أوليس اللاذقي» وما أوليس اللاذقي هذا إلا الشاعر هادي دانيال الذي أمضى سنوات عمره الخمسين متجولا بين أكثر من عاصمة عربية وغربية مثل بيروت، الجزائر، بغداد، بلغراد، نيقوسيا ثم تونس التي مازال يقيم فيها.

لقد بذل الباحث جهدا في قراءة هذه التجربة ليأتي عمله بمثابة استطلاع واسع لتجربة شعرية متطورة في محاولة لتحديد موقعها وما جاءت به من إضافات في المدونة الشعرية الجديدة حيث لشعراء سوريا دورهم الريادي والحداثي فيها.

كان مرجع الباحث مجلد الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الذي صدر عن دار صاعد (صفاقس) وقد غملاه بتضمن بداء من غلافه وإخراجها الفني وهذا الاهتمام

صدر الكتاب من منشورات «نقوش عربية» - تونس
2009 في 174 صفحة من القطع المتوسط.

«السرد ذاكرة»

لمصطفى يعلي (المغرب)

أحدث إصدارات الباحث الجامعي المغربي د. مصطفى
يعلي كتاب بعنوان «السرد ذاكرة».

يتساءل الباحث في استهلال كتابه: (هل نعيش راهنا
زمن الشر؟ أم أن زمن الشعر لا يزال يهيمن بامتداداته
البحرية الفسحة كذي قبل، باعتباره ديوان العرب
الجامع المانع للبلافة والابتداع، والمستوعب لنضج العربي
نجاه مختلف العضلات خلال توالي العصور؟) ويرد في
السياق نفسه: (كيفما كان الجواب فنحن نسلم بحقيقة
أصبح الجميع يحياها ويدركها، تتمثل في كون اللحظات
التاريخية المعيشة الآن تقول بأن الحياة وبالتعبئة الإبداع
يعيشان زمن النثر بسلطته وخشونته) ويرى أن (أبرز تحمل
لهذه الهيمنة النثرية على الحياة والابتداع، هو ما يلاحظ
من تسيد للهرس المادي على مستوى الممارسة، والثراء
التربدي على الساحة الأدبية رواية وقصة قصيرة على
مستوى الإبداع سواء بالقدر الكيفي أم بالقدر الكمي).

ونحن نؤيده إلى ما ذهب إليه في هذا التشخيص رغم
أن الإبداع الشعري مازال على كثير من تألقه ولكن عند
أسماء معينة، وهذا موضوع آخر.

ثم يتوقف الباحث عند الأسماء التي درسها في كتابه
هذا (السرد ذاكرة) محاولا أن يورد مبرراته لهذا.

وَرَعَ الكتاب على ثلاثة أبواب أولها (القصة القصيرة
ذاكرة) مخصصا فصلين منها لتجربة القاص الرائد أحمد
عبد السلام البقالي وهما: (أحمد عبد السلام البقالي
قامة أدبية وإزنة) و (السجل الفولكلوري في قصص
البقالي) والفصل الثالث لـ (تحليلات المدينة المغربية في
قصص الرواد).

أما الباب الثاني فعنوانه (في القصة النسائية القصيرة).

والفصل الأول فيه (في اليوم العالمي للمرأة: شهادة في
امرأة استثنائية) أما المرأة الاستثنائية هنا فهي القاصة خنانة
بتونة (وهي أول امرأة في المغرب الحديث تصدر مجموعة
قصصية هي «يلسقط الصمت»). والموضوع شهادة من
المؤلف عنها بمناسبة صدور طبعة جديدة من هذه المجموعة
المؤسسة.

أما الفصل الثاني فتحت عنوان (القصة النسائية
المغربية القصيرة: الريادة ونوعية التلقي) وهو في الأصل
عنوان مداخلة للكاتب قدمها في مائدة مستديرة حول
القصة المغربية القصيرة في كلية الآداب بنمسيك - الدار
البيضاء.

أما الفصل الثالث والأخير فعنوانه (وظائف الرجل في
القصة النسائية القصيرة) ومن الكاتبات العربيات اللواتي
توقف عندهن في هذا الفصل الكاتبة التونسية رشيدة
الشارقي من خلال مجموعتها (الحياة على حافة الدنيا)
وكاتبات أخريات أمثال أهداف سويف (مصر) وزهور
كرام (المغرب).

أما الباب الثالث والأخير من الكتاب فتحت عنوان
(أخضاءات سردية) وهو الباب الأكبر الذي حوى ستة
فصول وهي: (الصحافة تسببت القصة العربية القصيرة/
بحثا عن النموذج الانساني في القصة المغربية القصيرة/
جدارة القصة القصيرة جدا/ الصورة في الرواية/ بناء
الصورة في الرواية الاستعمارية/ الحكاية الخرافية للمغرب
العربي).

ومن خلال قراءته لقصة قصيرة جدا للكاتب أنجيل
ملدنودو أسيفيدو يقدم لنا تصوره لهذا النوع من الكتابة
القصصية مرجعا السبب إلى أنه (كانت هناك دائما في
عالم الأدب قابلية نحو القصر ضاربا أمثلة (السونيوتو
في الشعر والمقطوعة الغزلية، الهايكو) وفي النثر التأملية
(الحكمة والخرافة)، أي أن القصة القصيرة جدا ولدت
في هذا السياق. وهذا موضوع يمكن التوقف عنده
ومناقشته.

في (ختم) كتابه يذكرنا بأن (معظم مباحثه قد تركزت

حول محور السرد باعتباره ذاكرة محفوظة بالتراكبات المكونة لتراث سردي حديث ومعاصر).

والمؤلف إضافة إلى مكانته الجامعية وعنايته بالأدب الشعبي بشكل خاص فإنه كاتب قصة قصيرة وله فيها عدد من الإصدارات منها : أنياب طويلة في وجه المدينة (1976)، دائرة الكسوف (1980)، لحظة الصفر (1996)، شرح العنكبوت (2006)، صدر كتاب (السرد ذاكرة) عام 2009 وطبع في مطبعة الأمانة بالرباط.

«في الليل كلنا شعراء سود» مختارات شعرية لـ (ي. أنثيلبرت ميلر) ترجمة وإعداد وصال العلاّق (العراق)

يعتبر الشاعر إي أنثيلبرت ميلر (من أشهر الشعراء الأفارقة الأمريكيين في وقتنا الزّاهن. وقد كان لشعره تأثير كبير على العديد من الشعراء الشباب والحركات الأدبية المعاصرة).

وله عدد من الدواوين الشعرية التي لم تترجم للغة العربية، لكن الأدبية والمترجمة العراقية وصال العلاّق التي تحمل شهادة الماجستير يامتياز في أطروحة تتناول مشاكل ترجمة الشعر من الانجليزية إلى العربية وبالعكس. وهي أيضا كريمة شاعر عراقي ويبحث جامعي معروف هو د. جعفر العلاّق نقول، إنها قامت بتقديم هذا الشاعر للقراء العرب.

وقد أهدى الشاعر إي. أنثيلبرت ميلر مجموعة من قصائده إلى المترجمة ووالدها (لبناء جسور من الكلمات بين قلوبنا، فالحب لا يضيع أبدا عند ترجمته). كما ورد في الإهداء.

تذكر المترجمة في تقديمها أنّ ولعها بالشعر الأفرو أمريكي لم يكن جديداً (فقد كنت مهتمة به، وبالشاعر لانغستون هيوز بشكل خاص. منذ دراستي الجامعية، وفي دراستي للماجستير وكنت حينها أدرس مشكلات

ترجمة الشعر مع التركيز على ترجمة «الأرض الخراب» وهي قصيدة ت. إي. إليوت الشهيرة.

وتذكر أنّها (فوجئت بمجيء الشاعر أنثيلبرت ميلر إلى جامعة صنعاء لإلقاء محاضرة حول الشعر الأفرو أمريكي). وتذكر أيضا : (وبعد المحاضرة جرى بيتنا حوار مقتضب عن الشعر عامة، ثم أهداني قبل أن نفرق نسخة من مجموعته الشعرية «أول الضوء»).

وتقول : (كانت تلك المجموعة أول ضوء حقيقي يقودني إلى ترجمة الشعر الإنكليزي إلى العربية).

وتقول عن شعر أنثيلبرت : (برغم البساطة الظاهرية التي يمتاز بها شعره فإنه يضع أمام المترجم والقارئ معا تحديات كبيرة تجمع من قراءة قصائده أو ترجمتها عملاً مفعماً بالمتعة والصعوبة في الآن نفسه).

وكلمة المترجمة على قصرها دقيقة في تأثير أهم ميّزات قصائد هذا الشاعر الذي قام بدوره بكتابة تقديم للترجمة العربية وما ورد فيها قوله : (تقتد بداياتي الشعرية إلى حركة الأدب الأسود التي ظهرت أواخر الستينات من القرن الماضي). ويقول عن شعره : (إنّ البحث عمّا هو روحاني أو ما أسميه بالإعجازي هو ما يحدّد الفلسفة التي يمكن أن تجسّد في أفعالي. هناك إشارات عديدة إلى الحب. كما أنّ الاحتفاء بالجانب الحسي ما هو إلا تذكير دائم. بمغزى الحياة البشرية، إنّ فقدان المشاعر أو التواصل أو التعاطف مع الآخرين لا يؤدي إلى الدمار فحسب بل إلى الانحلال أيضا).

ويعتبر الشاعر نفسه محفوظاً (بالسفر إلى الشرق الأوسط. إلى بلدان كالبحرين والمملكة العربية السعودية واليمن والعراق. كما أنّ اهتمامي بالذّانة هو حيلة صداقات ربطتني بالعديد من الكتاب العرب الأمريكيين).

تندرج القصائد تحت مجموعة من العناوين، فهناك عنوان (أين قصائد الحب المهداة إلى الطّغاة) تندرج فيه عدّة قصائد، وعنوان ثان (أول الضوء - قصائد جديدة ومختارات شعرية) وعنوان ثالث (همسات وأسرار

جاء الديوان في 154 صفحة من القطع المتوسط، وقد صدر من منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) سنة 2009.

إصدارات جديدة

«شعرية محمد الخالدي»

لأربعة باحثين تونسيين

هذا كتاب جديد يتناول بالبحث الجاد تجربة الشاعر التونسي المعروف محمد الخالدي شارك فيه أربعة باحثين، وقد أشرف على جمع الدراسات وتبويبها واختيارها سمير بن علي ولوحة الغلاف للفنان إبراهيم العزابي.

الدراسة الأولى لسمير بن علي عنوانها (في الاحتفاء بالقصيدة الأندلسية وصاحبه بيتنا).

أما الدراسة الثانية فهي للذكتور فتحي النصري الشاعر والباحث الجامعي وعنوانها (شعرية التكرار أو المركز والذاكرة في شعر محمد الخالدي). وهي دراسة مهمة جداً.

أما الدراسة الثالثة فللهادي اسماعلي وعنوانها (هاجس الرحيل ونشيد الكيان في شعر محمد الخالدي)،

والدراسة الرابعة للباحث رضا بن صالح وعنوانها (الصورة والأسطورة في تجربة الخالدي الشعرية - قراءة في وطن الشاعر ومن يدلّ الغرب).

وضمّ القسم الخامس والأخير من الكتاب مختارات من شعر الخالدي اختارها سمير بن علي.

أهمية هذا الكتاب في احتفائه بشاعر تونسي حي مازال - كما يقول سمير بن علي - بيتنا.

وهو من منشورات ورقة للنشر (تونس) 2009، ويقع في 96 صفحة.

ووعود) تندرج فيه عدّة قصائد، وعنوان رابع (بوذا يتحب في الشتاء) يضمّ عدّة قصائد، وعنوان خامس (كيف تنام في الليالي التي تخلو من الحب) وسادس وأخير عنوانه (في أماسي السبت أراقصك على أنغام السانتانا).

ومن يقرأ قصائد هذا الشاعر تشكّل له اكتشافاً جميلاً لاسيما وأنّ المترجمة كانت بارعة في نقل هذه القصائد إلى العربية.

في قصيدة بعنوان (كانت ترتدي ثوباً أحمر اللون) ويتحدث فيها عن (السفادور) فيقول :

(هناك في السفادور

يدور حديث حول الانتخابات

غير أنّ الشائعات تتقلّ كقرف الإعدام

والظّل الذي يكمن عند المتعطف

ليس رجلاً

في الصباح

أرى الجثث ممددة على الأرض

كقنار وعلب مرمية).

والقصيدة تواصل في كشف ما جرى في هذا البلد الأمريكي اللاتيني.

ولكنه يرقّ في بوحه عندما يكتب عن الحب مثل قصيدته اللّحمة (قصيدة إلى ماروتشا) وهي صديقة للشاعر من تشيلي كما ورد في هامش المترجمة، وهذا نصّ القصيدة كاملاً :

(حين تعثر القبل على أجنتها

ستعود إلى شفاهنا

كي تملأ من جديد).

قصائد أكثر من رائعة، لا يمكن اجتزاء أي قصيدة من متن الديوان للتدليل على روعتها وفراحتها.

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الاسم واللقب :

العنوان :

الترقيم البريدي :

الهاتف :

عدد نسخ الاشتراك :

(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000 د)

(عشرون ديناراً تونسياً أو ما يعادلها)

يتم إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة
بالبريد رقم : 17001000000004749987 اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية).

عنوان المجلة : 59، شارع 9 أفريل - تونس - الهاتف : 71 561 921 - 71 260 443